JOSE ORTEGA Y GASSET s-a născut la 9 mai 1883 la Madrid, într-o familie cu tradiţii liberale (tatăl său era directorul unui cotidian democrat, *EI Imparcial*). Urmează colegiul iezuit de la Miraflores del Palo (Malaga), apoi dreptul şi filosofia la Universitatea din Deusto (Bilbao), organizată tot de iezuiţi, încheindu-şi studiile în 1902, la Universitatea Centrală din Madrid. Prietenie strânsă, dar accidentată, cu Miguel de Unamuno (din 1903). Doctorat în filosofie: *Spaimele anului 1*.000, 1904. Între 1905 şi 1908, stagii de studiu la câteva universităţi din Germania: Leipzig (unde preda Simmel), Berlin şi, în fine, Marburg am Lahn (va reveni aici şi în 1911), unde profesau Hermann Cohen şi Paul Natorp; coleg şi prieten cu Nicolai Hartmann, Paul Scheffer şi Heinz Heimsoeth. Profesor la *Escuela Superior del Magis-terio* (1908 – 1910), colaborează la *EIF aro* şi *EI Imparcial*. Căsătoria cu Rosa Spottorno, vor avea trei copii. Din 1910, profesor titular de metafizică la Universitatea din Madrid, unde va preda timp de douăzeci şi cinci de ani. Fondează *Liga de Educacion Politica Espahola* (cu Manuel García Morente, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azafia etc, 1914). În acelaşi an, membru al *Real Academia de Ciencias morales y politicas*. Întemeiază (1915) revista *España* (cu Azorin, Eugenio d'Ors etc). Întemeiază *EI Sol*; prima călătorie în Argentina (1917). 1923: fondează *Revista de Occidente* (va apărea până în iulie 1936, reapare din 1961), şi „Biblioteca de Ideas delsigloXX". A doua călătorie în Argentina (1928). 1929: demisionează temporar de la catedră, ca protest faţă de Primo de Rivera, şi predă la *Universidad libre*. 1930: se alătură, cu Unamuno, Maranon, Pérez de Ayala etc, mişcării republicane; un an mai târziu, deputat de Leon în Cortes-ul republican. Din 1932 se retrage treptat din politică. La izbucnirea Războiului civil (august 1936) se refugiază succesiv în Franţa, Argentina şi Portugalia. Revine definitiv la Madrid (1946), evitând orice colaborare cu Franco. 1948: întemeiază, cu discipolul său Juli în Marías, *Istituto de Humanidades*. Participă (iulie 1949) la centenarul Goethe de la Aspen (Colorado). În acelaşi an (august – septembrie), conferinţe la Berlin, Hamburg şi Stuttgart, apoi la Edinburgh, Darmstadt, Baden Baden şi München (1951 – 1954). Sărbătorit solemn în 1953. Moare la Madrid (17 octombrie 1955).

OPERE: *Meditadones del Quijote* (1914; *Meditaţii despre Don Quijote*, Univers, 1973), *EI Espectador* (8 vol., 1916 – 1934), España *inver-tebrada* (1921; *Spania nevertebrată*, Humanitas, 1997), *La*

dezbumanización del arte e ideas sobre la novela (1925; *Dezumanizarea artei*, Humanitas, 2000; *Idei despre roman*, Univers, 1973), *Eltema de nuestro tiempo* (1923; *Tema vremii noastre*, Humanitas, 1997), *Elespiritu de la letra* (1927), *La rebelion de las masas* (1930; *Revolta maselor*, Humanitas, 1994), *Historia como sistema* (1935), *Ideas y creendas* (1940; *Idei şi credinţe*, Ed. Ştiinţifică, 1999), *Estudios sobre el amor* (1940; *Studii despre iubire*, Humanitas, 1995), *Esquema de las crisis* (1942), *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950; *Velázquez. Goya*, Meridiane, 1972), *Elhombrey la gente* (1957), *ioue es filosofia*? (1958; *Ce este filosofia*? Humanitas, 1999), *La ideea de principia en Leibniz y la evolucion de la teoria deductiva* (1958), *Una interpretacion de la historia universal. Entomoa Toynbee* (1960), (O *interpretare a istoriei universale*, Ed. Ştiinţifică, 1999), *Origen y epilogo de la filosofia* (1960), *Unas lecdones de metafisica* (1966; *Câteva lecţii de metafizică*, Humanitas, 1999), *ioue es conocimiento*? (1984; Ce *este cunoaşterea*? Humanitas, 1999) etc.

JOSE ORTEGA Y GASSET

Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică

Traducere din spaniolă, prefaţă şi note de SORIN MĂRCULESCU

HUMANITAS

BUCUREŞTI

Coperta

IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale ORTEGA Y GASSET, JOSE

Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică / José Ortega Y Gasset: trad. Şi pref.: Sorin Mărculescu. Bucureşti: Humanitas, 2000

232 p: 20 cm

Tit. original (spa.) La deshumanización del arte y otros ensyos de estetica

ISBN 973 – 50 – 0102-O

I. Mărculescu, Sorin (trad.; pref.) 73 (460) „18”.

JOSE ORTEGA Y GASSET

LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE Y

OTROS ENSYOS DE ESTETICA

(Cuarta edicion revisada, 1986)

„Obras de José Ortega y Gasset”.

ISBN 973 – 50 – 0102-O

Ortega nu a fost scutit nici în timpul vieţii, nici postum, cum e şi firesc, de obiecţii, reproşuri şi chiar atacuri dure. Una din cele mai savuroase şi mai opace admonestări verbale şi-a atras-o însă datorită derutantei diversităţi a preocupărilor şi intereselor sale în toate zonele culturii, precum şi atitudinii fundamentale de scriitor, redusă de adversarii săi politici la cea de literat, adică de cultivator al frivolităţii, de persoană aşa zicând serioasă care, în loc de cuvenita sobrietate în vestimentaţie, ar prefera *una corbata vistosa*, adică „o cravată bătătoare la ochi" sau „ţipătoare". Interpelarea i-a adresat-o în Cortés (parlamentul spaniol), la începutul anilor '30, cunoscutul lider socialist Indalecio Prieto. Ortega i-a replicat într-o manieră plină de umor, nu străină după unii comentatori de o turnură suprarealistă, şi profundă totodată: el recunoaşte nu numai că apreciază abordările literare, nutrind şi o curiozitate ştiinţifică nelimitată, dar şi le şi asumă până la ultimele consecinţe: „Imaginea şi melodia frazei sunt tendinţe irepresibile ale fiinţei mele, le-am transportat la catedră, în ştiinţă, în conversaţia de cafenea, după cum, viceversa, am transportat filosofia în ziar. Ce să fac! Ceea ce domnul Prieto socoteşte a fi o cravată bătătoare la ochi pe care mi-aş fi pus-o se dovedeşte a fi însăşi coloana mea vertebrală care-mi devine străvezie". Şi aşa şi este: întreaga operă a lui Ortega e coloana lui vertebrală care, prin irizare şi transparenţă, ajunge să-i fie, ca să preiau imaginea emblematică, o cravată străvezie sau, invers, o cravată pestriţă care nu-i este, prin transparenţă, decât coloana vertebrală. Ortega este un mare scriitor ascuns într-un filosof extrem de riguros sau, altfel spus, un filosof care nu refuză, ba chiar le caută ca vehicul privilegiat al ideilor, ameninţăţile expresiei plastice. Ca să nu mai vorbim de împrejurarea că opera lui are cu adevărat o coloană vertebrală, de la prima până la ultima frază, fiindu-şi cu alte cuvinte fidelă propriei desfăşurări, consecventă şi coerentă. Cât despre pasiunea lui pentru ziaristică, pe lângă mărturisirea sa că a văzut lumina zilei pe o rotativă, să ne reamintim şi singurul amănunt al întâlnirilor lui cu Mircea Eliade la Lisabona, din păcate mult prea sărăcăcios consemnate de către acesta din urmă (în absenţa jurnalului portughez): auzind că autorul român a scris sute de articole de ziar, Ortega l-a asigurat că asta e o dovadă de înzestrare filosofică! Ortega mai discutase aceeaşi chestiune şi în „Prefaţa pentru germani" la *Tema*

vremii noastre, era deci o declaraţie aproape *pro domo sua*...

Indiferent ce a scris şi sub ce formă a făcut-o (articol de ziar, eseu – „eseul este ştiinţă minus dovada explicită", avea să precizeze el –, studii şi cursuri universitare, publicate şi ele adesea tot sub formă de foiletoane în cotidiene de mare tiraj, însemnări de călătorie etc), a scris tot filosofie, întregindu-şi permanent sistemul sau construcţia conceptuală. Dacă vocaţia de scriitor l-a îndemnat bunăoară să folosească în orice împrejurare metafora, Ortega a înţeles şi să-şi teoretizeze demersul şi a propus o teorie cuprinzătoare a metaforei inclusiv ca instrument filosofic („încercare de estetică în chip de prefaţă", 1914, eseu inclus în volumul de faţă, şi „Cele două mari metafore", 1924). Dacă plăcerea de a trăi în atmosfera operelor de artă sau literare şi de a le savura l-a determinat să se şi pronunţe despre cele văzute sau citite, urmarea a fost că Ortega a integrat esteticul viziunii sale filosofice mai ample sau că şi-a edificat armătura conceptuală strict tehnică şi pe jubilaţia nemijlocită în faţa frumosului din care şi-a nutrit meditaţia metafizică cea mai severă. Aş zice chiar că metafizica dezvoltată de Ortega este una minimalistă şi practică ce creşte din încercuirea tot mai strânsă a măruntelor epifanii ale circumstanţei şi prejmei sale. E suficient să ne amintim că întreg discursul epistemologic şi ontologic din cursurile universitare ţinute între anii 1929 şi 1932 se ţese din materialul extrem de modest şi de banal care umple sau configurează spaţiul unei aule sau al unei săli de teatru: pupitrul, scaunul, lampa, pereţii ce definesc şi pun totodată sub semnul întrebării spaţiul inerent contemplatorului. Metafizica e biografia fiecăruia dintre noi, facem metafizică vrând, nevrând, ca să supravieţuim, inserţia metafizică este ca un curs permanent de înot care ne ajută să nu ne scufundăm în oceanul circumstanţei sau al lumii unde ne-am pomenit aruncaţi. Ajunge astfel şi la afirmaţia că genul literar suprem este biografia, de unde rezultă că şi opera unui autor consecvent cu sine însuşi este autobiografie nemărturisită, document al unei individualităţi concrete în navigaţia ei existenţială (sugestia a constituit argumentul unei importante monografii despre Ortega: F. Meregalli, *introduzione a Ortega y Gasset*, Roma-Bari, 1995).

Mai toată filosofia lui Ortega, în principalele sale articulaţii, se găseşte *in nuce* în prima sa carte, *Meditaciones del Quijote*, pentru ca fiecare publicaţie ulterioară să adauge definiri suplimentare unui edificiu cu proporţii definitiv vizibile abia după moartea autorului,

când au început să iasă la lumină extrem de importantele contribuţii postume.

Stilul, în toate componentele sale, are deci o importanţă care trece, după cum observa Juhân Marfas, „dincolo de estetică şi psihologie”. Deşi mai ales acum, la sfârşitul secolului nostru (şi al lui Ortega), „stilul” ar putea părea secundar şi lipsit de însemnătate în filosofie, el este şi va continua să fie totuşi decisiv. Filosofia este, nu eu o spun primul, un gen dacă nu pe de-a-ntregul literar (eu unul aş adera la acest punct de vedere desuet), atunci măcar unul expresiv în toate sensurile (epic, liric şi dramatic). Chiar dacă s-a speculat mult în această direcţie, se cade uneori să reamintim în chip simplu şi lucrurile simple: oricât ar protesta filosofii ce-şi apără cu gelozie tehnicitatea propriei întreprinderi, discursul nu le este fundamental diferit de cel al naraţiei: strategia argumentării conceptuale poate fi examinată şi din unghiul strategiilor personagiale şi narato-logice. Şi, cu riscul de a scandaliza lumea bună a teoreticienilor, discursul filosofic mi se pare şi mai îndeaproape înrudit cu discursul liric şi cu montajul dramatic. Dacă o lume – gândea Ortega – în care metafizica lui Leibniz sau o stâncă din munţii Guadarrama nu-şi pot dobândi aceeaşi recunoaştere, la fel de mare, în ordinea importanţei, ca şi un fapt existenţial, acea lume ar merita să fie părăsită cât mai grabnic, eu unul aş îndi

na să cred că şi lumea în care orgoliul specializărilor este atât de absolutizant, încât introduce ierarhii inflexibile în absenţa unui punct de vedere extrauman care să le certifice în mod indiscutabil, ei bine, şi această lume e la fel de neliniştitoare şi chiar primejdioasă. Ar fi bine să o părăsim cu aceeaşi grabă, dacă actul abandonării nu ar reprezenta şi el tot o emfază retorică. Aşa încât e preferabil să ne instalăm „stilistic” în lume, considerând stilul ca pe un „punct de vedere”, fără nicio iritare de breaslă şi cu singura precauţie ca „stilul” specializărilor mai cu seamă tehnologice să nu devină şi să nu rămână – cum se şi întâmplă din păcate – doar… stilet.

Dar, ca să revenim la Ortega, şi el căzut la un moment dat pradă iritării de specialist în faţa unei afirmaţii prăpăstioase a lui Unamuno, cum că un Sfânt Ioan al Crucii e oricând preferabil câtorva Kant (aserţiune faţă de care iarăşi trebuie să-mi mărturisesc, deloc stingherit, înclinaţia), vom constata că raţiunea vitală, conceptul cheie al lui Ortega, nu este decât tot o instalare stilistică în univers, instituire

a unui discurs narativ în care vocea auctorială domină categoric, fără a lipsi însă nici racursiurile epice, surprinzătoare pesemne la un filosof atât de riguros, dar mai puţin surprinzătoare dacă ne reamintim că e vorba de un filosof cu vocaţie de ziarist şi de scriitor. O dovadă ar fi şi împrejurarea că Ortega are nevoie, în desfăşurarea ideaţiei sale, şi de personaje – nu numai de venerabilele figuri omologate de istorie (Platon, Descartes, Kant, Husserl, Heidegger...), ci şi de altele, imaginate pur şi simplu dintr-o dorinţă curat stilistică de multiplicare a spaţiului dialogal pândit altminteri de riscul monologismului. Putem vorbi astfel, cu toată îndreptăţirea, într-o raportare literar-psihologică, de „heteronimii" lui Ortega, aşa cum îi întâlnim, la dimensiuni mult mai ample şi într-un montaj incomparabil mai dramatic, în configuraţia poetică (şi psihică) a unui Fernando Pessoa. Şi fiindcă pe unul din aceşti „heteronimi" îl vom găsi chiar în cartea de faţă, nu este inutil să-i şi trecem în revistă pe toţi.

Primul, cu o existenţă scriptică scurtă (1906 – 1911), a fost Rubin de Cendoya, mistic spaniol şi „celtiber", „bărbat obscur şi fervent", rămas în Spania ca să primească scrisorile trimise lui din Germania de către Ortega: era „un om atât de blând şi r de spiritualizat, încât ar fi putut trăi, ca Francisc din Assisi, hrănindu-se vreme de o săptămână doar cu cântecul unui greiere", şi nutrea convingeri pe care Ortega se va feri să le mărturisească în nume propriu: „Oamenii nu sunt productivi atâta timp cât nu sunt religioşi", sau: „Orice om care gândeşte: «Viaţa este un lucru serios» este un om profund religios".

Îl vom întâlni apoi, într-un eseu foarte important („Adam în Paradis", cuprins şi în ediţia de faţă a *Dezumanizăm artei*), pe doctorul Vulpius, alter ego german al autorului, profesor de filosofie, personaj subtil cu vocaţie metafizică, interlocutor al lui Ortega în probleme de artă.

Meteoric apare (în „Soluţia lui Olmedo", din *Studii despre iubire*) şi fermecătorul Olmedo, bancher şi om de societate, judecător neinhibat al lumii şi al actorilor ei, şi care reprezintă categoria atât de necesară a „discernătorilor" sau a „onestoamenilor" (cum echivala Şerban Cioculescu foarte greu traductibilul *hon-nete homme*).

În fine, o prezenţă mai apăsată şi mai bogată în detalii biografice are ultimul, în ordine cronologică, heteronim al lui Ortega: Gaspar de Mestanza, „unul dintre puţinii spanioli interesanţi care s-au născut în ultima sută de ani". Personajul „se născuse" la 1855 şi fusese diplomat

de carieră, murind la vârsta de optzeci de ani, după ce-şi redactase memoriile: Ortega „se împrietenise” cu el în ciuda propriei aversiuni faţă de reprezentanţii faunei diplomatice („oamenii *cvasi* în toate...”). Se cunoscuseră în Albarracin, localitate din zona muntoasă a Te-ruelului („Acest oraş îmbătrânit îşi lansează spre înălţimi incredibilul profil halucinat, agăţat de o stâncă de calcar ce pare de argint în bătaia soarelui”), rămăseseră în legătură şi familia îi încredinţase, după moartea bătrânului domn, manuscrisul memoriilor diplomatului, din care Ortega avea să publice fragmente destul de întinse în ziarul *La Naci* în (Buenos Aires, octombrie 1936). Reţin din ele o singură frază, fundamentală pentru Ortega, cu atât mai mult cu cât ea reprezintă un certificat de valabilitate acordat perspectivismului, a cărui eliberare filosoful a ţinut de astă dată s-o delege „altcuiva”: „Pesemne aceasta e expresia care dezvăluie cel mai bine plenitudinea cunoaşteni în care, vrem, nu vrem, simţim că ne aflăm: a-i fi dat temei ocolul complet, a o fi văzut pe toate feţele”.

Şi, desigur, tutelându-le, există şi personajul istoriceşte documentat şi mult mai cunoscut care le-a făcut posibile pe celelalte: José Ortega y Gasset, cel care, în *Meditaciones del Quijote*, afirma: „Yo aspiro a poner paz entre mis hombres interiores y Ios empujo hacia una colaboracion” („Năzuiesc să aduc pacea între oamenii lăuntrici din mine şi-i împing către o colaborare”).

Asistăm prin urmare şi la o personalizare a conceptelor, nu numai la „dramatizarea” lor, observată de Juli în Marias, deoarece fiecare dintre aceste personaje fictive acoperă câte o arie conceptuală, religioasă, sentimentală sau socială pe care supra-personajul Ortega şi-o refuză, şi-o amână sau şi-o pune între paranteze, dacă ne gândim fie şi numai la problema religiosului, asupra căreia evită să se pronunţe răspicat, ajungând până la repudierea misticii în favoarea teologiei, parcă printr-o contra-reâcţie la susţinerea lui Unamuno. Dar ele continuă să pulseze în adâncul conştiinţei lui, îşi asumă uneori o anume independenţă, recurg la tergiversări, la bifurcări de drumuri şi la multiplicări de prestaţii.

Mai multe figuri de adâncime şi l-au disputat pe Ortega în lungile-i rătăciri prin lume, inclusiv prin lumea ideilor: ideile proprii şi le-a expus deseori prin ricoşeu, cărţile lui nici nu sunt propriu-zis „cărţi”, aşa cum el însuşi o spune în autobiografia sa spirituală din „Prefaţă pentru germani”. Cărţile lui sunt de multe ori un fascinant

spectacol mozaicat, construcţii cu geometrie variabilă, în care un nucleu central foarte concentrat, în genere de mici dimensiuni, este înconjurat de contribuţii satelizate care gravitează în jurul focarului, îl reverberează şi – 1 nuanţează, în funcţie deseori şi de libertatea pe care şi-o iau editorii săi inspiraţi de a-i confecţiona montaje noi, dar coerente, din atât de numeroasele materiale risipite, cu sistemă însă, de către Ortega în goana rotativelor.

Toate afirmaţiile de mai sus se verifică şi în cazul cărţii de faţă. *Dezumanizarea artei* a fost publicată de autor în 1925; eseul eponim e destul de restrâns ca dimensiuni, circa cincizeci de pagini, fund însoţit în prima ediţie de *Ideas sobre la novela*.

Ediţia pe care am tradus-o (îngrijită de Paulino Garagorri) renunţă la completarea iniţială decisă de autor şi adaugă alte câteva texte la fel de importante, anterioare cronologic eseului titular, confenndu-le rolul de cadru potenţator. Procedeul nu e deloc nelegitim: elaborările lui Ortega au o anumită fluiditate jovială care le conferă o mobilitate superioară şi o adaptabilitate mult mai mare la obiectul sau tema unei anumite meditaţii decât în cazul monografiilor academice şi profesorale. Ortega a învăţat şi aplicat strălucit lecţia disciplinei metodologice germane, dar nu a uitat, cu toate criticile la care a supus-o, învăţătura mai capricioasă şi mai puţin apăsătoare sau mai puţin paralizantă a solarităţii spaniole. Cu alte cuvinte, a fost un scriitor crescut în disciplina filosofică cea mai strictă, a fost fondatorul filosofiei ştiinţifice spaniole, al aşa-numitei Şcoli de la Madrid, dar n-a renunţat nicio clipă la bucuria cuvântului concret, la voluptatea plastică a construcţiei unitare înjghebate din materiile cele mai diverse şi găsite uneori în situaţii imprevizibile, dar providenţiale. Viaţa, în orizontul său raţiovitalist, nu impune diversitatea, ci este ea însăşi felurime, intratabilă sau blândă, agresivă sau lesne domesticabilă, din care filozoful-scri-itor e dator să scoată un maximum de reverberaţii semnificative. Respectul faţă de formele infinite care ne înconjoară înseamnă respect faţă de noi înşine, faţă de individualitatea fiecăruia dintre noi definibilă numai ca rezultat al ecuaţiei celebre „eu sunt eu şi circumstanţa mea”. Or, respectul faţă de insul-preaj-mă necesită şi instrumente mult mai fine, pe care nu ai voie să le respingi doar pentru că ar constitui teritoriul rezervat prin tradiţie altor domenii de cunoaştere. Aşa că filosoful va trebui să utilizeze şi „categoriile” scrisului frumos, care, ca nişte mâini suplimentare, ştiu să apuce mai

gingaş realul şi să-l pună mai autentic în vibraţie. Aşa a gândit Ortega să se apropie de problema „artei noi”, nefăcând altceva decât să strângă şi mai mult, după propria-i metodă, cercul asediului, de pe un alt versant, în jurul Ierihonului central al cercetării sale filosofice. Şi o face tot ca printr-un roman al experienţei sale estetice, iden-tificându-se în oglinda altor concepte sau personaje şi supunându-le unei discipline necoercitive, aceea a autoproductivităţii. Avea să-şi definească el însuşi demersul, ceva mai târziu, în

SORIN MĂRCULESCU

Historia como sistema (1935): „Este cu neputinţă omul fără imaginaţie, fără capacitatea de a-şi inventa o figură de viaţă, de «a plăsmui» personajul care urmează el însuşi a fi. Omul îşi este propriul romancier, original sau plagiator”. Cu atât mai mult, îmi permit să adaug eu, poate fi văzut astfel filosoful. Cartea de faţă, „dacă este într-adevăr o carte” – cum sună acel *topos* al modestiei deseori utilizat de Ortega – se deschide cu eseul despre *Dezumanizarea artei* (1925), unul din textele cele mai cunoscute şi mai comentate ale filosofului, dar şi unul care a generat cele mai multe răstălmăciri. Mi-ar fi de ajuns să-mi reamintesc cum l-am citit pentru prima oară, în franceză, prin 1957: eseul mi-a apărut ca un veritabil manifest în apărarea „artei noi”, ceea ce pentru mine şi pentru „coetaneii” mei acoperea formele de artă respinse ca „decadente” de către autorităţile comuniste din România (urmând fidel procedeul bolşevic şi pe cel nazist): sub incidenţa interdicţiei cădeau arta de avangardă, de tip inerent elitar, pictura nonfigurativă şi muzica serială, de care ne apropiam cu fervoare şi imense dificultăţi. Ca să nu mai spun că noţiunea de „dezumanizare” era înţeleasă sau mai bine zis răstălmăcită, deci şi condamnată, ca „antiumanism”. Ei bine, tocmai acest mod de lectură riscă să deformeze înţelegerea corectă a paginilor lui Ortega şi mai ales a conceptului său central, „dezumanizarea artei”. Citit cu calm, aşa cum a şi fost scris, şi, mai ales, plasat în succesiunea organică a meditaţiilor orteghiene ca una din articulaţiile majore ale sistemului său filosofic doar aparent nesistematic (dacă „politeţea filosofului e claritatea”, totuşi „onestitatea lui e sistemul”, sună deviza filosofului), eseul de faţă nu este decât în subsidiar un program al noii estetici aflate la baza mişcărilor artistice care înnoiseră radical peisajul artei europene de la începutul secolului al XX-lea: el trebuie înţeles în primul rând ca o traducere în termeni filosofici (cu importante excursuri sociologice) a

postulatelor noii estetici, adică a unei „noi teme a vremii”, nicidecum ca un act de adeziune cu vocaţie de manifest. Eseul nu este prin urmare, aşa cum s-a spus, „un act de terorism” în favoarea artei noi şi niciunul de veştejire a celei vechi, ci „pură descriere fenomenologică a avangardei spaniole” (José Luis Abellân). Pentru Ortega, fiecare perspectivă asupra universului este unică, nu se poate vorbi de o ierarhizare a lor, ci de o coexistenţă. Perspectiva teoreticienilor, a filosofilor (filosoful ca *filotheaumenos*, adică „iubitor al privirii”) are avantajul, ca „privire”, că este mai riguroasă, că e întemeiată în mai mare măsură pe o contemplaţie abstractivă, capabilă să „salveze” porţiunea de realitate avută în vedere şi să o reducă la o schemă intelectuală. Contemplaţia perspectivică impune, după Ortega, un „ascetism specific”, ea ne ajută să ne izolăm de „principiul biologic al utilităţii vitale” din pricina căruia ajungem să fim „constituţional insensibili la structurile ideale”, când tocmai lor ar fi necesar să le adecvăm percepţiile noastre specifice asupra lumii. Oricum, această „asceză filosofică” trebuie privită ca un instrument de cunoaştere, nicidecum ca un criteriu de ierarhizare în actul privirii. S-a observat (Philip Silver) că perspectivismul pe care Ortega ajunge să-l formuleze în 1914 (în *Meditaciones del Quijote*), după ce-l schiţase deja într-o serie anterioară de conferinţe ţinute la Buenos Aires, este o „reducţie protofenomeno-logică” a fenomenului ontologic pe care-l reprezintă „viaţa umană”, adică exact ceea ce va constitui fundamentul argumentativ al *Dezumanizării artei*. Un rol însemnat va reveni şi concepţiei sale istorice şi celei sociologice pe care şi le dezvoltă paralel. Se poate vorbi, aşadar, de o categorie restrânsă, cea a „iubitorilor privirii”, şi de alta, mult mai largă, a „utilitariştilor”, care se lasă antrenaţi doar de „neliniştile vitale şi biologice ale vieţii cotidiene”. Dacă, din punct de vedere ontologic, nu se poate invoca, aşa cum s-a văzut, o ierarhizare a perspectivelor, din punct de vedere sociologic şi istoric o putem face însă cu toată îndreptăţirea. Se vorbeşte astfel de „elitismul” lui Ortega (au fost voci care l-au acuzat până şi de „prefascism”!): în materie estetică rezultatul este, poate, doar o analiză rece şi, eventual, nepărtinitoare, dar în materie istorică şi socială, el duce la diagnosticul necomplezent din *Revolta maselor*, unde filosoful nu-şi mai păstrează imparţialitatea sau calmul aparent, ci trece decis de partea elitelor. Revenind însă la estetic, analiza lui Ortega, repet, este în esenţă imparţială. Ea porneşte de la un fapt de sociologie a artei:

spre deosebire de arta veche, care era acceptată sau nu, plăcea sau nu plăcea (vezi exemplul „bătăliei lui *Hernani*”, la care trimite Ortega), „arta nouă” împarte publicul în două clase de oameni: cei care o înţeleg şi cei care n-o înţeleg, adică într-o majoritate de mari proporţii şi o minoritate presupus înzestrată cu capacitatea de a înţelege noul, de care marea majoritate, masa, este lipsită. Sciziunea a fost irevocabil produsă de apariţia artei noi (lăsându-ne să ne punem însă întrebarea – asupra căreia, cu alte prilejuri, se va opri şi Ortega – dacă acest fenomen nu a pus cumva în evidenţă şi existenţa unor mai adânci mecanisme psihologice şi cognitive de respingere sau de acceptare a noului). Ortega nu spune nicidecum dacă este bine sau rău că lucrurile stau aşa, ci constată starea de fapt, subliniind încă o dată inanitatea ideii de „egalitate” a oamenilor. Dar de ce nu e înţeleasă arta nouă? Pentru că, pesemne, „resorturile ei nu sunt cele generic umane”. „Plăcerea estetică”, în viziunea noilor artişti, nu constă în gradul de implicare umană a consumatorului de artă sau în capacitatea acesteia de iluzionare care determină reacţia de identificare a publicului cu personajele şi cu dramele lor. Ea nu se mai poate confunda cu atitudinea spirituală pe care oamenii o adoptă în genere în celelalte domenii ale vieţii şi în care primează criteriile practice. Dar „a te bucura sau a suferi împreună cu destinele omeneşti” pe care „le relatează sau le prezintă opera de artă” înseamnă ceva total diferit de adevărata plăcere estetică. Explicaţia lui Ortega e de astă dată de natură psiho-fiziologică şi analogia la care recurge ţine de zona vizualului: a te bucura de frumuseţea unui peisaj contemplat prin sticla unei ferestre presupune ignorarea ferestrei. Dacă suntem atenţi la geam, suntem obligaţi să ne dezinteresăm de grădină. Cum majoritatea oamenilor nu sunt în stare de o asemenea acomodare a atenţiei, ei aruncă asupra produsului artistic interpus între ei şi realitatea umană sau umanizată acuzaţia de inanitate, de pură virtualitate necomunicativă. Puritatea artei (ceea ce nu e totuna cu „arta pentru artă”) este sau nu posibilă, ori este posibilă în grade foarte diferite. Oricum însă capacitatea perceptivă a masei ancorate în percepţia umanului va fi invers proporţională cu cantitatea de uman existentă în opera de artă. Rezumând la maximum, Ortega ajunge să izoleze şapte trăsături ale noului stil. Acesta (se vor recunoaşte unele teze ale romanticilor germani, ceea ce e o dovadă că procesul de „dezumanizare” a artei începuse şi mai demult) 1. tinde să

„dezumanizeze” arta, adică să o concentreze asupra specificului ei estetic; 2. evită formele vii; 3. autonomizează opera de artă ca atare; 4. accentuează caracterul strict ludic al artei; 5. Îi identifică o ironie esenţială; 6. refuză orice falsitate; 7. Îi neagă orice transcendenţă (Hugo Friedrich, mult îndatorat, în *Structura liricii moderne*, lui Ortega, va vorbi de „transcendenţa goală”). Cum e cu putinţă apariţia unei asemenea situaţii? Prin „spargerea” unei realităţi unice în mai multe alte realităţi, diferite şi chiar divergente, în funcţie de punctele de vedere din care e privită. Gradul de „trăire umană” a realităţilor măsoară şi distanţa (care merge de la o cvasisuprapunere până la divorţul calificat), dintre privitor/contemplator şi realitatea ca atare sau echivalentul/nonechivalentul ei estetic. Este vorba, aşadar, chiar de un proces de „dezumanizare” deliberată a artei, ceea ce nu înseamnă nicidecum, vulgar spus, „fugă” de realitate, ci constă în voinţa de a construi un obiect artistic „care să nu fie o copie după «natural», dar care să posede totuşi o anumită existenţă reală” (*s.n.*). Se ajunge astfel la instituirea unei „ultralumi” şi a unor „ultraobiecte” autonome, ceea ce a constituit scopul privilegiat al tuturor avangardelor (printre ele, „ultraismul” şi-a găsit denumirea cea mai adecvată în acest sens), atâta timp cât noţiunea de avangardă nu şi-a pierdut sensul şi valabilitatea. Sigur că spiritul avangardei a devenit cu timpul caduc, a obosit, s-a demonetizat, dar actul de „dezumanizare” continuă şi va continua să rămână în substanţă motorul oricărei percepţii estetice proaspete (evit să spun inovatoare), aşa încât, din această perspectivă, mult discutatul postmodernism actual nu e decât o recuperare sofisticat deghizată a unei percepţii masificante şi entropice a faptului estetic. Revenind, se constată că factorul nu doar uman, ci şi cel personal sunt primele vizate de excludere sau îngrădire. Categoriile sub care este receptată „arta nouă” se plasează din ce în ce mai puţin în sfera sentimentului şi a participativităţii şi din ce în ce mai mult în sfera inteligenţei. Ortega evidenţiază astfel însemnătatea, în ordine, a perspicacităţii, inteligenţei şi motivaţiei, care fac cu putinţă ca subiectul perceptor să savureze exclusiv obiectul artistic, iar nu pe sine, adică reacţia sa uman-emoţională la acel obiect. Plăcerea estetică este un proces de conversie substitutivă a universului în obiect de contemplaţie pură. În treacăt fie spus, rolul precumpănitor acordat perspicacităţii şi inteligenţei în edificarea realităţii artistice racordează gândirea lui Ortega la permanenta preocupare spaniolă pentru

concepte, strălucit plasat de Baltasar Gracián sub semnul ingeniozităţii (*ingenio*) şi al ascuţimii (*agudeza*). Mai mult, cred că prin analiza lui Ortega, disputatul termen de *concepte* (it. *concetto*, în *pointe*, germ. *Witz*) îşi află o bună încadrare filosofică modernă şi un statut ontologic demn în prelungirea celui schiţat convingător încă de marele autor baroc. Oricum, interesant este că asistăm la o desfăşurare în continuitate a reflecţiei hispanice despre artă, în pofida hiatusurilor istorice şi a, practic, totalei lipse de interes a lui Ortega faţă de impunătorul şi inevitabilul, totuşi, înaintaş al său.

Aflat în teritoriului esteticului, filosoful madrilen îşi pune problema unor instrumente de cercetare adecvate nu numai artelor, ci întregii sfere a cognoscibilului. Dacă „poezia este azi algebra superioară a metaforelor", este un fapt constatat că nu numai poezia se foloseşte de metaforă: acesteia i se atribuie un rol de elecţie nu doar în artă, ci şi în cunoaştere. Cu ajutorul metaforei, traiectoria artistului/filosofului nu se mai desfăşoară de la minte către lume, ci, dimpotrivă, el supune unui proces de „mundanizare" sau de „înlumire" (*mundificar*) a tot ceea ce reprezintă „schemele, interioritatea şi subiectivitatea", înlocuind prin urmare realitatea şi creând „o nouă ordine ideală". Azi lucrurile par simple şi de la sine înţelese (chiar dacă s-a întâmplat ca metafora să fie contestată foarte vehement până şi de către unii poeţi), dar formularea lui Ortega a comportat şi o anumită radicalitate implicit polemică, măcar în raport cu tentaţiile de osificare şi mineralizare a gândirii, şi aceasta, repet, în condiţiile în care totuşi el nu a fost partizanul necondiţionat al noilor forme de artă. Se poate spune că arta şi produsele ei nu mai constituie o realitate intensificată la care se ajunge printr-o investiţie masivă şi poate excesivă de „realism vital", printr-o „idealizare naivă a realului", ci ideile, schemele mentale sunt luate exact drept ceea ce sunt, irealul este realizat ca ireal, universul artei este autonomizat în raport cu universul propriu-zis, este prin urmare „dezumanizat", redat fiind, cel puţin funcţional, unei autonomii, dacă nu chiar unui cadru ontologic de sine stătător. Nu este vorba de o punere în opoziţie orgolioasă a realităţii artistice cu realitatea vitală, ci de o vitalizare a unor idei despre realitatea, căreia de fapt „îi întoarcem spatele": arta nu devine prin acest proces de răsturnare a raporturilor „artă pentru artă", ci artă pur şi simplu, în condiţia ei asumată şi savurabilă ca atare. Putem spune că „dezumanizarea" echivalează în fapt cu o „dezestetizare" a realului pe

de o parte şi cu o „vitalizare" a irealului estetic pe de alta. Operaţia se înscrie perfect în demersul filosofic consecvent al lui Ortega, în asemenea măsură, încât s-ar putea vorbi, deşi el nu-l formulează ca atare, de un concept de „raţioestetică" şi de unul de „estetovitalism" în care s-ar înscrie exact sistemul estetic dezvoltat în cadrul raţiovitalismului şi al raţiunii istorice. Privite astfel, toate curentele aşa-zis anti-raţionaliste sau abstracte ale artei secolului al XX-lea (ca să nu spun curentele de avangardă şi cu atât mai puţin „noi") precum şi tendinţele care prefigurează arta viitorului previzibil capătă o coerenţă autonomă şi se înscriu într-un proiect pe deplin uman tocmai prin „dezumanizarea" al căror rezultat consecvent şi sunt.

Revenind la metaforă, „ea – spune Ortega – e cel mai radical instrument de dezumanizare". Pe lângă unele note sporadice, filosoful madrilen s-a oprit asupra metaforei în trei texte importante. Mai întâi, în 1916, într-o conferinţă ţinută la Buenos Aires şi intitulată „Las tres grandes metâforas" (păstrată din păcate doar sub forma unui rezumat publicat în *Anales de la Institucion Cultural Española*, 1947, 1, pp.175 – 176); a doua oară în „Ensayo de estetica a maniera de prologo" (1915), inclus de Paulino Garagorri şi în ediţia de faţă; şi, în fine, într-un amplu şi important eseu, „Las dos grandes metâforas" (*E*I *Espectador*, 1924). Metafora, în viziunea lui Ortega, „este un procedeu intelectual prin intermediul căruia izbutim să înţelegem ceea ce se află dincolo de capacitatea noastră conceptuală". Cu ajutorul ei putem stabili un contact mental cu ceea ce ne este depărtat şi rebarbativ, folosindu-ne de ceea ce ne este apropiat şi mai uşor de controlat. „Metafora este o pre SORIN MĂRCULESCU

lungire a braţului nostru intelectiv şi reprezintă, în logică, undiţa sau puşca". Prin intermediul ei nu putem să depăşim limitele conceptibilului, ci doar să ajungem la ceea ce se întrezăreşte la limita posibilităţii noastre. Ea este un soi de punte flexibilă, un pod mobil aruncat peste o zonă care altminteri ne-ar rămâne cu neputinţă de controlat. Metafora este un instrument de cunoaştere a unor clase de realităţi, fiind caracteristică nu numai poeziei, ci îndreptăţindu-ne să spunem, întrucât poezia o utilizează cu precădere, că „poezia este cercetare şi ea descoperă fapte la fel de pozitive ca şi acelea obişnuite în cercetarea ştiinţifică".

Dar care sunt „cele două mari metafore" fundamentale? Prima este imaginea spiritului cunoscător ca o tăbliţă de ceară pe care

realitatea exterioară îşi imprimă conţinuturile – adică realismul. A doua metaforă constă în înlocuirea celei dintâi („tăbliţa de ceară”) cu imaginea „conţinătorului şi a conţinutului”: „Lucrurile nu vin din exterior în conştiinţă, ci sunt conţinute în aceasta, sunt idei. Noua doctrină se numeşte idealism”. Spuneam însă că în conferinţa de la Buenos Aires (1916) Ortega vorbise de „trei mari metafore”. Care era cea de-a treia metaforă şi de ce a fost ea abandonată în elaborarea ulterioară? Ea este „metafora originară a unei doctrine filosofice”, în cazul lui Ortega coexistenţa subiectului şi a obiectului, ceea ce el avea să numească, în „încercarea de estetică...” „realitate executivă”, adică „eu sunt eu şi circumstanţa mea”, după cum spusese încă în *Meditaciones del Quijote*. „A treia metaforă este modul de a gândi o realitate dificilă şi fugitivă” (Juli în Manas), dar Ortega nu a mai preluat-o în enumerarea sa ulterioară probabil pentru că ea nu constituie propriu-zis o singură metaforă, ci reprezintă calea sau actul integrativ către „un sistem metaforic” ale cărui componente se clarifică şi se potenţează reciproc. Edificarea unui sistem filosofic, drumul pe care acesta şi-l croieşte prin, cu şi dincolo de fiinţa cunoscătoare şi circumstanţa acesteia, constituie ea însăşi o amplă proiecţie metaforică ce beneficiază de toate avantajele instrumentului izolat în primă instanţă, dar amplificat apoi până la proporţiile unei reţele de captat realul (în care rămâne prins şi cel care-l captează) alt-

minten greu sau deloc accesibil. Am putea spune deci, amphficând similul lui Ortega, că metafora e nu doar undiţă, ci năvod întins către zonele altminteri inaccesibile sau deşertice ale cunoaşterii, întrucât „prada” unui sistem filosofic nu este punctiformă, ci spaţială, cvadridimensională chiar. Şi de aici şi întrebarea legitimă, chiar dacă iritantă pentru turiferarii şi zelatorii filosofiei, dacă un sistem filosofic este, şi în ce măsură anume, filosofie sau poezie? Sigur că utilizarea metaforei are şi un caracter „ironic”, păstrător de echilibru şi adecvare: metafora trebuie să evite, cu preţul ironiei şi autoironiei, ispita absolutistă de a se lua drept realitatea însăşi. Toate acestea reprezintă funcţia a ceea ce am putea numi „metafora originară” a unei doctrine filosofice, observă J. Marías. Pe de altă parte, intranscendenţa modestă şi condiţia ironică a oricărei lucrări filosofice sau poetice presupun şi garanţia decolării şi a instalării lor (metafora înseamnă etimologic, după cum se ştie, „transport” şi „instalare”) în transcendentul pe care-l

reprezintă, în termenii lui Ortega, fiecare ființă executivă în raport cu ceea ce este existență inerțială și opacă.

„Adam în Paradis" reprezintă o astfel de metaforă fondatoare. Scris în 1910 și publicat tot atunci în foileton, eseul astfel intitulat este adăugat în chip fericit de Paulino Garagorri textului principal. În grădina zoologică din Leipzig, Ortega discută cu prietenul său heteronimic, subtilul metafizician german dr. Vulpius, despre estetică și întemeierea ei, după ce scrisese un articol pe această temă intitulându-l, fără a ști bine de ce, „Adam în Paradis", cerându-i părerea în acest sens. De ce? i-o va spune eruditul doctor îndrăgostit de Spania, în preziua unei călătorii în acea țară căreia îi prevedea un rol decisiv în fundamentarea esteticii viitorului. Într-o frumoasă succesiune demonstrativă (pictura lucrează cu lumina, tabloul nu este ținut să reprezinte idei generale și silogisme, ci să *realizeze* (de la *res*), după Cezanne, tablouri reprezentând fluiditatea estetică, viața, în accepția orteghiană, adică „schimbul de substanțe, conviețuirea, coexistarea, urzirea într-o rețea foarte subtilă de relații, intersusținerea, hrănirea mutuală, coaju-torarea, potențarea reciprocă: a picta ceva într-un tablou înseamnă a-l înzestra cu condiții de viață eterne". Și, în ultimă analiză, dr. Vulpius nu crede că ar fi o extravaganță dacă ar spune că „tema generică, radicală, prototipică a picturii" ar fi „Adam în Paradis". Dar „cine este Adam? Oricine și nimeni anume: viața". Orice artă împărtășește în fapt această condiție adamică – perspectivă iarăși specific spaniolă –, fiecare operă este un permanent început de eternitate umană, cu condiția „dezumanizării" ei: situație generică a propriului risc de a întemeia umanul din nespecific. Iar eternitatea umană, condiție și esență a artei, nu înseamnă abolirea timpului, ci, cum spune Ortega în alt eseu cuprins și el în cartea aceasta („Piticul Gre-gono Burdufarul"), sensibilitate la necesar, deoarece „simptomul eternului este necesarul". Arta e datoare să exprime, pentru a putea năzui la plenitudine, un „adevăr estetic", adică nu ceva întâmplător sau anecdotic, ci „o temă necesară". Cu mențiunea, adaug eu în spiritul celor de până acum, că și întâmplătorul, și anecdoticul își pot dobândi gradul lor de necesitate în ambianța unei lucrări estetice care le consfințește.

Voi încerca să retrasez câteva direcții decisive ale gândirii estetice a lui Ortega, reluându-i unele afirmații la care ne-am oprit până acum și introducând alte câteva idei pe care cititorul va putea să

le identifice singur în cartea de faţă. Gândirea estetică a filosofului spaniol nu poate fi înţeleasă şi valorizată, aşadar, poate mai mult decât în cazul altor gânditori, decât prin raportare la întregul lui demers şi la principiile lui, implicite sau explicite. Deşi arta, mai cu seamă „arta nouă", va presupune totdeauna procesul de „dezumanizare", ea porneşte de la realitatea trăită, care este inevitabilă şi constituie realitatea prin excelenţă în raport cu care se construiesc nenumărate realităţi secunde, într-un proces permanent. Arta nouă este, în acest proces, un concept cu valabilitate permanentă, deplasabil în sens temporal şi spaţial şi util pentru definirea mişcărilor artistice şi estetice, indiferent dacă acestea au o dinamică proiectivă (de pildă avangardele propriu-zise, de până acum două, trei decenii) sau retroactivă, dacă nu chiar (să risc termenii?) intractivă şi retractivă (cum se poate constata în postmodernismele actuale). Odată cu predominanţa avangardelor, în primele două decenii ale secolului al XX-lea, când îşi dezvoltă Ortega viziunea estetică, arta a devenit din ce în ce mai mult o „artă artistică", o artă pentru artişti, o artă tot mai puţin utilitară şi fără consecinţe imediate pe plan general. Dorinţa de marcare a frontierelor între genuri corespunde tot mai puţin „noilor" orientări artistice de ieri sau de azi. Ceea ce s-a putut constata de-a lungul întregii istorii a artei, şi anume tendinţa sincretică, a ajuns să fie o caracteristică mai ales a artei de la sfârşitul secolului al XX-lea şi va rămâne astfel şi în viitor, după cât se pare. Nu mai sunt acceptate frontiere ferme nici între genuri, dar nici între materiale sau medii. În fapt, nu mai există materiale sau medii privilegiate sau preferate. Elaborarea operei de artă, focarul ei de iradiere sau punctul de vedere din care este construită (şi afirmaţia e valabilă nu numai în cazul operei picturale sau plastice, ci al tuturor expresiilor artistice în genere, s-a strămutat decis, continuându-şi deplasarea pe axa analizată de Ortega, în „spatele retinei perceptoare", adică în subiectivitatea artistului, astfel încât irealitatea obiectelor estetice a devenit predominantă şi s-a exacerbat, fără a fi în mai mică măsură o lume de sine stătătoare, solidară încă ontologic cu arta din toate timpurile. O nelinişte mă-ncearcă totuşi: dacă deplasarea punctului de vedere pe axa dintre realitate şi ochiul (sau pur şi simplu organul de simţ) al artistului va continua tot mai dramatic, aşa cum se şi pare că se întâmplă odată cu apariţia şi impunerea mediilor electronice virtuale şi cu tot mai puternica şi insidioasa invazie tehnologică, s-ar putea ca

„mediul” sau „instrumentele” să ia la un moment dat iniţiativa şi să-şi asume un destin propriu, iar arta, pentru a fi artă, să fie silită a împinge „dezumanizarea” (în accepţia orteghiană deloc peiorativă pe care m-am străduit s-o pun în evidenţă, dar şi într-una incomparabil mai ameninţătoare) până şi mult dincolo de mintea, de subiectivitatea celui care pictează sau scrie, într-un punct de vedere şi un spaţiu a-uman şi omul să asiste la o „aumanizare” a „artei noi” dintr-un viitor aproape previzibil şi foarte asemănător cu o scenă aseptică şi fără alţi spectatori în afara fiinţelor umane care nu ar mai face decât să înscrie, ca nişte peneluri sau creioane electronice, forme pe care niciuna dintre ele nu mai simte necesitatea şi nici nu mai poate să le contemple... Dar acest punct vedere tot mai distant, plasat tot mai departe în spatele omului, spre care arta nouă dintotdeauna ar luneca irezistibil, ar putea fi chiar ochiul transcendent, şi atunci omul, artistul, opera şi latenţele prejmei ar fi totuna, adică s-ar mântui într-un absolut din fericire la fel de previzibil ca şi vidul pesimist al primei viziuni. (Poate nu eu, comentatorul român din acest moment al lui Ortega, vorbesc acum, ci, cu vorbele mele, unul din heteronimii filosofului spaniol, misticul Rubin de Cendoya...)

Arta, în general, şi cu atât mai mult „arta nouă” în viziunea lui Ortega, presupune oţiu, ceea ce, în accepţia clasică înseamnă contrariul muncii utile, cu alte cuvinte, arta „nu este o lipsă de activitate, ci muncă inutilă, muncă fără simbrie şi fără beneficiu material”, ea reprezintă efortul, de multe ori teribil, pe care oamenii, unii oameni, îl dedică „irealului sau supremului”. Pe de altă parte, oarecum în răspărul preocupării pentru material, încă prezentă, pesemne chiar excesiv (dar poate încă inevitabilă), şi în zilele noastre, când au apărut şi continuă să apară noi medii ce-şi pun propria lor pecete asupra elaboratului artistic, Ortega susţine că „opera de artă începe acolo unde sfârşesc materialele ei şi trăieşte într-o dimensiune incomparabilă cu elementele propriu-zise din care este alcătuită”.

De toate aceste consideraţii şi situări de natură practic ontologică e datoare să ţină seama şi critica de artă, care e obligată să fie una evolutivă, să se situeze cu alte cuvinte în vârful săgeţii de deplasare (evit anume să spun „înaintare” sau „progres”, deoarece nu vreau să introduc nicio nuanţă de apreciere pozitivă sau negativă) a artelor sau cel puţin paralel sau în simultaneitate cu ele, nicidecum într-un plan superior, atemporal şi normativ. În fapt, problema

normativităţii nici nu se mai poate pune decât la un nivel strict artizanal sau tehnic, deoarece exigenţa principală în edificarea unui sistem critic normativ ar fi raportarea la un model, ceea ce ar presupune „repetarea”, dacă nu chiar „imitarea” unor opere magistrale, anterioare sau contemporane, procedeu valabil, caracteristic şi necesar în cazul ştiinţei, dar inadecvat şi chiar pernicios în cel al artei. Trecutul, arta trecutului, nu mai poate constitui un model din cel puţin două motive: mai întâi, cum s-a văzut, pentru că arta în esenţa ei, şi cu atât mai mult „arta nouă”, refuză, în virtutea statutului ei ontologic, repetitivitatea; în al doilea rând, pentru că arta trecutului este, oricum şi în primul rând, un fapt de arheologie spirituală, fiind foarte greu, aproape imposibil, să reconstitui, ca artist sau ca degustător de artă, întreaga atmosferă productivă şi receptoare care înconjura naşterea şi viaţa operelor din trecut, însăşi savurarea lor fiind un demers condiţionat, mai bine zis obstaculat de prezent. Şi totuşi realitatea trăită este inconturnabilă în toate epocile, iar artistul, ca om, este tot el însuşi plus circumstanţa lui, ceea ce constituie şi fundalul permanent al artei. Circumstanţa/preajma şi raporturile omului cu ele ne definesc, aşadar, atât ca oameni, cât şi ca artişti, chiar dacă pe paliere dacă nu diferite, măcar complementare. Nu cred de aceea c-ar fi inutil să recapitulez, aşa cum le dezvoltă Ortega, legile structurale ale prejmei, ale lumii: 1. Lumea vitală constă în câteva lucruri prezente plus nenumărate lucruri coprezente, latente. 2. Nu există niciodată prezent un lucru izolat, ci acel lucru ni se evidenţiază „dinspre altele”, cărora, momentan sau un timp mai îndelungat, nu le acordăm atenţie şi care alcătuiesc un fundal pe care se evidenţiază ceea ce vedem, mai larg spus ceea ce percepem. „Lumea în care trebuie să trăim posedă întotdeauna doi termeni şi două organe: lucrul sau lucrurile pe care le vedem cu atenţie şi un fundal pe care ele se evidenţiază”. Se poate vorbi, aşadar, de trei planuri: lucrul – orizontul vizibil – latenţa. 3. Lumea este în raport cu mine ca un „aici”, adică totdeauna ca o perspectivă. „Lucrurile lumii se află aproape sau departe de *aici*, la dreapta sau la stânga faţă de *aici*, deasupra sau dedesubt faţă de *aici*. În fine, 4. „Lumea noastră, cea a fiecăruia dintre noi, nu este un *totum revolutum*, ci e organizată în câmpuri pragmatice”. Toate aceste precizări cu caracter de legi pot fi aplicate foarte pertinent şi în analiza situării artei în raport cu producătorul ei, cu lăuntrul subiectiv, dindă-rătul organelor de simţ, în cazul artei noi, şi cu preajma sau

lumea ei virtuală, dar nu mai puţin lume, chiar dacă una ideală, cu condiţia de a se aplică şi criteriul „dezumanizării" în toate conotaţiile pe care le-am evocat. Şi în acest sens, ca să revin la o consideraţie iniţială, se poate spune cu şi mai multă îndreptăţire că poezia, *recte* arta, e o formă de cunoaştere, după cum fizica este o formă de fantezie.

Printr-un joc al hazardului, *Dezumanizarea artei* am tradus-o şi am încercat să o comentez, neconstrâns, în răgazul unei şederi la Bochum, oraş universitar din Ruhr-Gebietul fost mineresc, departe de locurile unde a studiat Ortega la începutul secolului al XX-lea, dar nu mai puţin în Germania, care, pentru mine, a însemnat totdeauna un ocol amânat sau un preludiu la Spania (poate la o Spanie care există tot mai puţin), cum mi s-a întâmplat efectiv şi de asta dată. Melancolic, am început să mi-l caut pe doctorul Vulpius al meu, de ale cărui sfaturi aş avea azi nevoie mai mult ca oricând: dar el e poate o stâncă din Guadarrama, unde nu ştiu dacă voi ajunge vreodată, care-şi invadează preajma din aparenta ei încremenire (aparentă doar pentru că o stâncă respiră la intervale incomparabil mai mari decât noi), învăţând milenar de lent, dar cu siguranţă mai temeinic decât mine şi din adâncul vocaţiei estetice a aceleiaşi Spânii de amândoi îndrăgite, să vorbească nemţeşte, ca să-mi spună cândva cum se vede raiul din balconul iberic al Europei, între timp însă eu învăţ ceva mai repede, mult prea repede, să fiu iarbă… Şi poate întreaga fabulă mi-o văd plasată în obiectul plastic al unui viitor şi totdeauna nou Antoni Tipies care, cu altă ştiinţă decât a celui încă prezent printre noi, învaţă să se nască cine ştie unde… Pe lângă stâncă şi umbra mea incertă, dar însetată de învăţături litice, don José, filosoful spaniol, lipsit, după spusele lui, ca toţi spaniolii, de imaginaţie, îşi îndreaptă cravata străvezie în oglinda unui nor ce se visează monadic stâncă.

O metafizică a relaţiilor, cum ar spune dr. Vulpius…

Bochum, mai 1999

SORIN MĂRCULESCU

NOTĂ PRELIMINARĂ A EDITORULUI SPANIOL

Frecventa dispersare a curiozităţii lui Ortega, care l-a făcut, în diferite epoci ale vieţii, să se ocupe de chestiuni legate de artă, nu-i poate surprinde decât pe aceia care ignoră faptul că filosofia, ca ştiinţă a temeiurilor şi a rădăcinilor tuturor lucrurilor, trebuie să reflecteze asupra celor mai disparate manifestări ale vieţii omeneşti, fără nicio excludere. Teme aparent superficiale se pot dovedi simptome ale unor

operaţii hipogeice. „Dacă omul îşi modifică atitudinea radicală în faţa vieţii, el va începe prin a-şi manifesta noul temperament în creaţia artistică şi în emanaţiile sale ideologice”, se afirmă în paginile *Dezumanizării artei*. Astfel, problemele estetice l-au interesat în repetate rânduri pe Ortega şi în eseurile şi articolele sale se constată persistenţa cu care obţinea în acele reflecţii trăsături relevante pentru mersul formulărilor sale filosofice. De pildă, dintre cele conţinute în cartea de faţă, eseul „Adam în Paradis” şi „încercare de estetică în chip de prefaţă” sau simptomele mani crize ce va caracteriza secolul nostru al XX-lea.

Această nouă ediţie – revăzută şi corectată conform originalelor – include lunga serie de articole pe teme estetice (din 1908 până în 1925, data *Dezumanizării artei*), pe care le-a publicat Ortega în acest interval. Le adaug şi discursul „Adevărul nu e simplu” (din 1926), recent publicat cu titlu postum, şi o anexă, inedită până acum, la eseul „Despre punctul de vedere în arte”. Şi reproduc, pentru prima oară, articolul „O vizită la Zuloaga”.

În alte cărţi ale lui Ortega, apărute la date cuprinse între cele ce includ paginile conţinute în cea de faţă – volumele din *EI Espectador*, I, II, ÎI şi IV –, se găsesc şi alte eseuri de estetică în completarea celor incluse acum în *Dezumanizarea artei*.

PAULINO GARAGORRI

Ulterior, aluziile la temele artistice au devenit mai puţin frecvente în paginile lui Ortega, dar anilor săi de maturitate le aparţin studiile magistrale despre Velázquez şi despre Goya care, sub titlul *Papeles sobre Velázquez y Goya*, au şi fost publicate în această colecţie editorială. În ele, încă o dată, într-o corespondenţă fertilă, reflecţia despre artă luminează gândirea filosofică a lui Ortega, în aceeaşi măsură în care paginile sale despre Velázquez, ca şi, mai înainte, cele din *Dezumanizarea artei*, şi-au adus contribuţia la înţelegerea istoriei artei. Ambele constituie de mult un loc indispensabil de referinţă şi comentariu pentru autorii de specialitate.

PAULINO GARAGORRI

(Eseurile „Adân en el Paraâso” şi „La estetica de «El enano Gregorio el Botero»” au mai fost transpuse în româneşte în volumul José Ortega y Gasset, *Velázquez*. *Goya*, traducere de Dan Munteanu, prefaţă de Andrei Ionescu, Meridiane, Bucureşti, 1972. – *N.t.*)

DEZUMANIZAREA ARTEI

Non creda donna Berta e ser Martine...

(„Nu creadă coana Berta-ori dom Martino...”)

Dante, *Par*., XIII, 136

Impopularitatea artei noi

Printre numeroasele idei geniale, deşi rău dezvoltate, ale genialului francez Guyau trebuie să trecem încercarea sa de a studia arta din punct de vedere sociologic. În primul moment ţi se poate întâmpla să socoteşti că o asemenea temă e sterilă. A aborda arta sub aspectul efectelor ei sociale seamănă în bună măsură cu a pune carul înaintea boilor sau a-l studia pe om după umbra lui. Efectele sociale ale artei sunt, la primă vedere, un lucru atât de extrinsec, atât de îndepărtat de esenţa estetică, încât nu ne dăm bine seama cum am putea, pornind de la ele, să pătrundem în intimitatea stilurilor. Guyau, sigur, n-a extras din încercarea sa genială cel mai bun nectar. Scurtimea vieţii sale şi graba tragică de-a ajunge la moarte l-au împiedicat să-şi limpezească inspiraţiile şi, lăsând la o parte tot ce este evident şi necopt, să poată insista asupra punctelor celor mai substanţiale şi mai tăinuite. Se poate spune că din cartea sa *Arta din punct de vedere sociologic* există doar titlul; restul rămâne încă de scris1.

Fecunditatea unei sociologii a artei mi-a fost revelată pe neaşteptate atunci când, acum câţiva ani, mi s-a întâmplat într-o bună zi să scriu ceva despre noua epocă muzicală care începe cu Debussy2. Îmi propuneam să definesc cu cea mai mare claritate posibilă diferenţa stilistică dintre muzica nouă şi cea tradiţională. Problema era riguros estetică, dar cu toate acestea am constatat că drumul cel mai scurt către ea pleca de la un fenomen sociologic: impopularitatea muzicii noi.

1 [Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1889; versiune spaniolă, *El arte desde elpunto de vista sociologica*, Madrid, 1902.]

„— ”» * *i* ne 1 ttt 1

2 Vezi „Musicalia”, în *EI Espectador*. [vol. III.]

Astăzi aş vrea să vorbesc în chip mai general şi să mă refer la toate artele care încă au în Europa o anumită vigoare; prin urmare, muzicii noi îi alătur pictura nouă, poezia nouă, teatrul nou. Este, într-adevăr, surprinzătoare şi misterioasă compacta solidaritate cu sine însăşi pe care şi-o menţine în toate manifestările sale fiecare

epocă istorică. O inspiraţie identică, un acelaşi stil biologic pulsează în artele cele mai diverse. Fără a-şi da seama de asta, muzicianul tânăr aspiră să realizeze cu ajutorul sunetelor exact aceleaşi valori estetice ca şi pictorul, poetul şi dramaturgul, contemporanii săi. Şi această identitate de sens artistic trebuia să producă, obligatoriu, o consecinţă sociologică identică. Efectiv, impopularităţii muzicii noi îi corespunde o impopularitate de aceeaşi factură în cazul celorlalte muze. Întreaga artă tânără este impopulară, şi nu întâmplător sau accidental, ci în virtutea destinului lor esenţial.

Se va spune că orice stil nou venit suferă o etapă de lazaret şi se va evoca bătălia lui *Hernani* şi celelalte lupte survenite odată cu apariţia romantismului. Cu toate acestea, impopularitatea artei noi prezintă o fizionomie total distinctă. Se cade să distingem între ceea ce nu este popular şi ceea ce este impopular. Stilul care inovează are nevoie de ceva timp ca să-şi cucerească popularitatea; nu este popular, dar nici impopular. Exemplul irupţiei romantice invocat îndeobşte a fost, ca fenomen sociologic, perfect invers în raport cu acela pe care-l oferă arta în prezent. Romantismul a cucerit foarte curând „poporul”, căruia vechea artă clasică nu-i stătuse niciodată la inimă. Duşmanul cu care a trebuit să se lupte romantismul a fost tocmai o minoritate selectă ce rămăsese anchilozată în formele arhaice ale „vechiului regim” poetic. Operele romantice sunt cele dintâi – de la inventarea tiparului – care s-au bucurat de tiraje mari. Romantismul a fost prin excelenţă stilul popular. Prim născut al democraţiei, el a fost înconjurat cu cel mai mare răsfăţ de către masă.

În schimb, artei noi masa îi este şi-i va fi întotdeauna adversă. Arta nouă este impopulară prin esenţă; mai mult încă, este anti-populară. O operă oarecare zămislită de ea produce auto-

mat în public un ciudat efect sociologic. Îl divide în două părţi: una, minimă, alcătuită dintr-un număr redus de persoane care-i sunt favorabile; alta, majoritară, incalculabilă, care-i e ostilă. (Să lăsăm deoparte fauna echivocă a *snobilor*.) Opera de artă acţionează, aşadar, ca o forţă socială care creează două grupuri antagonice, care separă şi selecţionează din grămada amorfă a mulţimii două caste diferite de oameni.

Care e principiul diferenţiator al acestor două caste? Orice operă de artă suscită divergenţe: unora le place, altora nu; unora le

place mai puţin, altora mai mult. Această disociere nu are caracter organic, nu e guvernată de un principiu. Hazardul firii noastre individuale ne va plasa printre unii sau printre ceilalţi, în cazul artei noi, disjungerea se produce însă într-un plan mai profund decât acela pe care se mişcă varietăţile gustului individual. Nu e vorba de faptul că majorităţii publicului *nu i-ar plăcea* opera tânără, iar minorităţii da. Ceea ce se întâmplă este că majoritatea, masa, *nu o înţelege*. Vechile peruci care asistau la reprezentarea lui *Hernani* înţelegeau foarte bine drama lui Victor Hugo şi, tocmai pentru că o înţelegeau, nu le plăcea. Fideli unei anumite sensibilităţi estetice, se simţeau dezgustaţi de noile valori artistice pe care le propunea romanticul.

După judecata mea, caracteristica artei noi, „din punct de vedere sociologic”, este că împarte publicul în aceste două clase de oameni: cei care o înţeleg şi cei care n-o înţeleg. Asta presupune că unii posedă un organ de comprehensiune refuzat, ca atare, celorlalţi; că există două varietăţi distincte ale speciei umane. Arta nouă, după cum se vede, nu e pentru toată lumea, precum cea romantică, ci se adresează de la bun început unei minorităţi special înzestrate. Când cuiva nu-i place o operă de artă, dar a înţeles-o, el i se simte superior şi nu e niciun motiv de iritare. Când însă dezgustul provocat de către operă provine din neînţelegerea acesteia, omul rămâne parcă umilit, cu o conştiinţă neclară a inferiorităţii sale pe care trebuie să şi-o compenseze prin afirmarea indignată de sine în raport cu opera. Arta tânără, prin simplul fapt de a se prezenta, îl sileşte pe bunul burghez să se simtă aşa cum şi este: un bun burghez, fiinţă incapabilă de sacramente artistice, orb şi surd la orice frumuseţe pură. Or, aşa ceva nu o poţi face nepedepsit după o sută de ani de măgulire în fel şi chip a masei şi de apoteozare a „poporului”. Obişnuită să predomine în toate, masa se simte ofensată în propriile „drepturi ale omului” de către arta nouă, care e o artă a privilegiului, a nobleţii nervilor, a aristocraţiei instinctive. Oriunde s-ar înfăţişa tinerele muze, masa zvârlă din copite.

Vreme de un secol şi jumătate, „poporul”, masa, a pretins că este întreaga societate. Muzica lui Strawinsky sau drama lui Pirandello au eficacitatea sociologică de a o sili să se recunoască drept ceea ce şi este, drept „exclusiv popor”, simplu ingredient, printre altele, al structurii sociale, materie inertă a procesului istoric, factor secundar al cosmosului spiritual. Pe de altă parte, prin arta tânără „cei mai buni” ajung să se cunoască şi recunoască în cenuşiul mulţimii şi să ia

cunoştinţă de propria lor misiune, care constă în a fi puţini şi a trebui să lupte împotriva celor mulţi.

Se apropie vremea când societatea, de la politică la artă, se va reorganiza, aşa cum se cuvine, în două ordine şi ranguri: cel al oamenilor aleşi şi cel al oamenilor vulgari. Toată indispoziţia Europei se va drena şi vindeca în această nouă şi salvatoare sciziune. Unitatea nediferenţiată, haotică, amorfă, lipsită de o arhitectură anatomică, fără o disciplină diriguitoare, în care s-a trăit vreme de o sută cincizeci de ani, nu poate continua. Dedesubtul întregii vieţi contemporane zvâcneşte o nedreptate profundă şi iritantă: falsa supoziţie a egalităţii reale dintre oameni. Fiecare pas pe care-l facem în mijlocul lor ne arată în chip atât de evident contrariul, astfel încât fiecare pas reprezintă o poticnire dureroasă.

Dacă aceeaşi problemă se pune în politică, patimile suscitate sunt de-o atare natură, încât pesemne nu a sosit încă momentul prielnic pentru a ne face înţeleşi. Din fericire, solidaritatea spiritului istoric la care mă refeream mai înainte ne îngăduie să subliniem cu toată limpezimea, cu seninătate, în arta germinală a epocii noastre aceleaşi simptome şi prevestiri de reformă morală care în politică se prezintă eclipsate de patimile josnice.

Zicea evanghelistul: *Notiţe fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus*. Nu fiţi precum calul şi catârul, cărora le lipseşte priceperea. Masa zvârlă din copite şi nu înţelege. Noi să încercăm a face invers. Să extragem din arta tânără principiul ei esenţial şi-atunci vom vedea în ce sens profund este ea impopulară.

Artă artistică

Dacă arta nouă nu este inteligibilă pentru toată lumea, asta înseamnă că resorturile ei nu sunt cele generic umane. Nu e o artă pentru oameni în genere, ci pentru o clasă foarte particulară de oameni care s-ar putea să nu fie mai valoroşi decât ceilalţi, dar care, evident, sunt distincţi.

Trebuie, înainte de toate, să precizăm un lucru. Ce numeşte majoritatea lumii plăcere estetică? Ce se petrece în sufletul său atunci când o operă de artă, bunăoară o producţie teatrală, îi „plact”? Răspunsul nu lasă nicio umbră de îndoială: mulţimii îi place o dramă atunci când izbuteşte să se intereseze de destinele omeneşti ce-i sunt propuse. Iubirile, urile, suferinţele, bucuriile personajelor îi mişcă inima: ia parte la ele ca şi cum ar fi cazuri reale din viaţă. Şi spune că

opera e „bună” atunci când aceasta reuşeşte să producă acea cantitate de iluzie necesară pentru ca personajele imaginare să echivaleze cu nişte persoane în carne şi oase. În lirică va căuta iubirile şi durerile omului care palpită sub poet. În pictură nu o vor atrage decât tablourile unde va întâlni figuri de bărbaţi şi femei împreună cu care, într-un sens sau altul, ar fi plăcut de trăit. Un tablou peisagistic i se va părea „drăguţ” atunci când peisajul real pe care-l reprezintă ar merita, prin agreabilitatea sau patetismul său, să fie vizitat într-o excursie.

Asta vrea să însemneze că pentru majoritatea lumii plăcerea estetică nu e o atitudine spirituală diferită în esenţă de cea pe care o adoptă îndeobşte în restul vieţii. Se distinge de aceasta numai prin calităţi adjectivale: este, poate, mai puţin utilitară, mai imprecisă şi fără consecinţe penibile. Dar, în definitiv, obiectul de care se ocupă în artă, ceea ce-i slujeşte drept termen al atenţiei şi, odată cu ea, al celorlalte facultăţi, este acelaşi ca şi în existenţa cotidiană: figuri şi pasiuni umane. Şi va numi

DEZUMANIZAREA ARTEI

artă ansamblul de mijloace prin care îi este oferit acel contact cu lucruri omeneşti interesante. Astfel încât va tolera formele propriu-zis artistice, irealităţile, fantezia, doar în măsura în care nu-i interceptează perceperea formelor şi peripeţiilor umane. De îndată ce aceste elemente pur estetice ar domina şi el nu ar mai sesiza bine istoria lui Juan şi a Mariei, publicul rămâne derutat şi nu ştie ce să facă în faţa scenei, a cărţii sau a tabloului. E firesc; nu cunoaşte altă atitudine în faţa obiectelor decât pe cea practică, pe cea care ne împinge să ne pasionăm şi să intervenim sentimental într-însele. O operă care nu-l invită la această intervenţie îl lasă fără niciun rol.

Ei bine, se cade ca în acest punct să ajungem la o claritate perfectă. A ne bucura sau a suferi împreună cu destinele omeneşti pe care, poate, ni le relatează sau ni le prezintă opera de artă este un lucru foarte diferit de adevărata plăcere artistică. Mai mult încă: acea preocupare pentru omenescul operei este, în principiu, incompatibilă cu satisfacţia estetică strictă.

E vorba de o chestiune de optică extrem de simplă. Pentru a vedea un obiect, trebuie să ne acomodăm oarecum propriul nostru aparat ocular. Dacă acomodarea noastră vizuală este inadecvată, nu vom vedea obiectul sau îl vom vedea prost. Cititorul e rugat să-şi imagineze că privim o grădină prin geamul unei ferestre. Ochii noştri

se vor acomoda astfel încât raza vizuală să pătrundă prin sticlă, fără a se opri în ea, şi să se fixeze asupra florilor şi frunzelor. Cum ţinta viziunii este grădina şi cum raza vizuală este lansată până la ea, noi nu vom vedea sticla, privirea ne va trece prin ea, fără a o percepe. Cu cât geamul este mai pur, cu atât îl vom vedea mai puţin. Dar apoi, făcând un efort, ne putem dezinteresa de grădină şi, retrăgându-ne raza oculară, ne-o putem aţinti asupra sticlei. Atunci grădina dispare din ochii noştri şi nu mai vedem din ea decât nişte mase confuze de culori ce par lipite de geam. Prin urmare, a vedea grădina şi a vedea sticla ferestrei sunt două operaţii incompatibile: una o exclude pe cealaltă şi ambele necesită acomodări oculare diferite.

La fel, cine caută să se înduioşeze în opera de artă de destinele lui Juan şi al Mariei sau de Tristan şi Isolda şi-şi acomodează după ele percepţia spirituală nu va vedea opera de artă. Nefericirea lui Tristan nu este nefericire ca atare şi, în consecinţă, nu va putea produce emoţie decât în măsura în care va fi luată drept realitate. Fapt e însă că obiectul artistic nu e artistic decât în măsura în care nu este real. Pentru a putea savura portretul ecvestru al lui *Carol Quintul*, de Tiţian, condiţia ineluctabilă este să nu-l vedem acolo pe Carol Quintul în persoană, autentic şi viu, ci, în locul lui, trebuie să vedem doar un portret, o imagine ireală, o ficţiune. Portretizatul şi portretul său sunt două obiecte complet diferite: ne interesăm fie de unul, fie de celălalt. În primul caz, „convieţuim” cu Carol Quintul, în cel de-al doilea „contemplăm” un obiect artistic ca atare.

Or, majoritatea oamenilor sunt incapabili să-şi acomodeze atenţia în raport cu sticla şi cu transparenţa care e opera de artă; în loc s-o facă, ei trec prin ea fără a se fixa şi ajung să se afunde pasional în realitatea umană la care se face aluzie în operă. Dacă sunt poftiţi să dea drumul acestei prăzi şi să-şi oprească atenţia asupra operei de artă propriu-zise, ei vor spune că nu văd într-însa nimic, pentru că, efectiv, în ea nu văd lucruri omeneşti, ci doar transparenţe artistice, pure virtualităţi.

În secolul al XIX-lea, artiştii au procedat în mod destul de impur. Reduceau la minimum elementele strict estetice şi făceau ca opera să constea, aproape integral, în ficţiunea unor realităţi umane. În acest sens se impune să spunem că, într-un fel sau altul, toată arta normală a veacului trecut a fost realistă. Realişti au fost Beethoven şi Wagner. Realist Chateaubriand ca şi Zola. Romantismul şi naturalismul, văzute

de la nivelul zilei de azi, se apropie şi-şi dezvăluie rădăcina realistă comună.

Produsele de această factură sunt doar în parte opere de artă, obiecte artistice. Pentru a le savura nu e nevoie de acea putere de acomodare la virtualitatea şi transparenţa care constituie sensibilitatea artistică. E de ajuns să posedăm sensibilitate umană şi să lăsăm ca neliniştile şi bucuriile aproapelui să se repercuteze asupra noastră. Se înţelege, aşadar, de ce a fost atât de populară arta secolului al XIX-lea: ea e făcută anume pentru masa nediferenţiată în măsura în care nu este artă, ci extract de viaţă. Să ne amintim că în toate epocile care au avut două tipuri diferite de artă, unul pentru minorităţi şi altul pentru majoritate1, acesta din urmă a fost întotdeauna realist.

Nu discutăm acum dacă arta aceasta pură este posibilă. Poate nici nu este; dar argumentaţiile care ne conduc la această negaţie sunt cam lungi şi cam dificile. E mai bine, aşadar, să lăsăm intactă tema respectivă. În plus, nici nu are multă însemnătate pentru cele discutate acuma. Chiar dacă o artă pură ar fi imposibilă, nu încape nicio îndoială că există o tendinţă către purificarea artei. Această tendinţă va duce la o eliminare progresivă a elementelor omeneşti, prea omeneşti, care dominau în producţia romantică şi naturalistă. Şi în acest proces se va ajunge într-un punct în care conţinutul uman al operei va fi atât de firav, încât aproape nu se va vedea. Vom avea atunci un obiect care nu poate fi perceput decât de către cineva care ar poseda acel dar specific al sensibilităţii artistice. Ar fi o artă pentru artişti, şi nu pentru masa oamenilor; va fi o artă de castă, iar nu una demotică.

Iată de ce arta nouă împarte publicul în două clase de indivizi: cei care o înţeleg şi cei care n-o înţeleg; cu alte cuvinte, artiştii şi cei care nu sunt artişti. Arta nouă este o artă artistică.

Nu pretind acum să ridic în slăvi această nouă manieră de artă şi mai puţin încă să o denigrez pe cea practicată în secolul anterior. Mă mărginesc să le stabilesc filiaţia, aşa cum face zoologul cu două faune antagonice. Arta nouă este un fapt universal. De douăzeci de ani, tinerii cei mai vigilenţi din două generaţii succesive – la Paris, la Berna, la Londra, New York, Roma, Madrid – s-au pomenit surprinşi de faptul ineluctabil că arta tradiţională nu prezenta niciun interes pentru ei; mai mult, le repugna. Cu aceşti tineri se poate face din două una: sau să-i împuşti sau să încerci a-i înţelege. Eu unul am optat în mod decis pentru cea de-a doua operaţie. Şi curând am observat că în ei

germinează un nou sens al artei, perfect clar, coerent, raţional. Departe de a fi un capriciu, simţirea lor semnifică rezultatul inevitabil şi fecund al întregii evoluţii artist

1 De exemplu, în Evul Mediu. Corespunzător structurii binare a societăţii, divizate în două straturi: nobilii şi plebeii, a existat o artă nobilă care era „convenţională”, „idealistă”, adică artistică, şi o artă populară, care era realistă şi satirică.

tice anterioare. Capricios, arbitrar şi, în consecinţă, steril e să te opui acestui nou stil şi să te obstinezi într-o recluziune în interiorul unor forme de mult arhaice, secătuite şi periclitate. În artă, ca şi în morală, ceea ce trebuie să facem nu depinde de liberul nostru arbitru, trebuie să acceptăm imperativul operaţional pe care ni-l impune epoca. Această docilitate faţă de ordinea timpului reprezintă unica posibilitate de care dispune individul pentru a-şi atinge ţinta. Chiar şi aşa, s-ar putea să nu realizeze nimic; dar eşecul îi este mult mai sigur dacă se îndărătniceşte să compună încă o operă wagneriană sau un roman naturalist.

În artă, orice repetare e nulă. Fiecare stil care se iveşte în istorie poate produce un anumit număr de forme diferite în cadrul unui tip generic. Vine însă o zi când măreaţa carieră se epuizează. Asta s-a întâmplat, de pildă, cu romanul şi teatrul romantico-naturalist. E o greşeală naivă să crezi că sterilitatea actuală a ambelor genuri se datorează absenţei de talente personale. Ceea ce se întâmplă este că s-au istovit combinaţiile posibile din cadrul lor. Din acest motiv, trebuie să socotim drept un adevărat noroc împrejurarea ca emergenţa unei noi sensibilităţi, capabile de a dezvălui noi cariere intacte, să coincidă cu această epuizare.

Dacă analizăm noul stil, găsim în el anumite tendinţe în cel mai înalt grad conexe între ele. El tinde: 1. către dezumanizarea artei; 2. să evite formele vii; 3. să facă astfel încât opera de artă să nu fie decât operă de artă; 4. să considere arta ca joc, şi nimic altceva; 5. către o ironie esenţială; 6. să eludeze orice falsitate şi, ca atare, către o realizare scrupuloasă. În sfârşit, 7. arta, potrivit artiştilor tineri, este un lucru fără niciun fel de transcendenţă.

Să schiţăm pe scurt fiecare din aceste trăsături ale artei noi.

Câţiva stropi de fenomenologie

Un bărbat celebru trage să moară. Soţia lui stă la capul patului. Un medic îi ia muribundului pulsul. În fundul încăperii se mai află încă

două persoane: un ziarist, care asistă la scena mortuară din raţiuni profesionale, şi un pictor pe care l-a adus acolo întâmplarea. Soţia, medicul, ziaristul şi pictorul sunt de faţă la un acelaşi fapt. Cu toate acestea, faptul unic şi identic

— Agonia unui bărbat – 1 se înfăţişează fiecăruia dintre ei sub câte un aspect distinct. Aspectele acestea sunt atât de deosebite, încât abia dacă au un nucleu comun. Diferenţa dintre ceea ce este el pentru femeia pătrunsă de durere şi pentru pictorul care, impasibil, priveşte scena, e atât de mare, încât ar fi aproape mai exact să spunem: soţia şi pictorul asistă la două fapte complet distincte.

Rezultă, aşadar, că o aceeaşi realitate se sparge în multe realităţi divergente atunci când e privită din puncte de vedere distincte. Şi ne simţim îndemnaţi să ne întrebăm: care dintre acele realităţi este cea adevărată, cea autentică? Orice decizie am lua va fi arbitrară. Preferinţa noastră pentru una sau alta nu se poate întemeia decât pe capriciu. Toate acele realităţi sunt echivalente; fiecare este cea autentică pentru punctul său de vedere congruent. Singurul lucru pe care-l putem face e să clasificăm aceste puncte de vedere şi să-l alegem dintre ele pe acela care în realitate ar putea părea mai normal sau mai spontan. Vom ajunge astfel la o noţiune de realitate câtuşi de puţin absolută, dar, cel puţin, practică şi normativă.

Modalitatea cea mai clară de a diferenţia punctele de vedere ale celor patru persoane care asistă la scena tanatică ar consta în a măsura una din dimensiunile sale: distanţa spirituală la care se găseşte fiecare faţă de faptul comun, faţă de agonie. La soţia muribundului, distanţa respectivă e minimă, atât de mică, încât aproape nu există. Tristul eveniment îi tortureazã atât de teribil inima, îi ocupă atât de mult sufletul, încât se contopeşte cu propria-i persoană sau, invers spus: femeia intervine în scenă, e un fragment din ea. Pentru a putea vedea ceva, pentru ca un fapt să se transforme într-un obiect pe care-l contemplăm, e nevoie să-l separăm de noi şi să înceteze a face parte vitală din fiinţa noastră. Femeia, aşadar, nu asistă la scenă, ci se află în ea; nu o contemplă, ci o trăieşte.

Medicul se şi situează ceva mai departe. Pentru el e vorba de un caz profesional. Nu intervine în fapt cu zbuciumul pasional şi orbitor ce-i inundă sufletul bietei femei. Cu toate acestea, profesia îl obligă să se intereseze în mod serios de ceea ce se întâmplă: are în acest sens o anume responsabilitate şi-şi pune pesem-DEZUMANIZAREA ARTEI

ne în joc prestigiul. Prin urmare, chiar dacă mai puţin integral şi intim decât soţia, şi el ia parte la fapt, scena pune stăpânire pe el, îl târăşte în interiorul ei dramatic, înhăţându-l nu de inimă, ci de fragmentul profesional al persoanei sale. Şi el trăieşte jalnicul eveniment, deşi cu emoţii care nu pornesc din centrul cordial, ci din periferia sa profesională.

Situându-ne acum în punctul de vedere al reporterului, observăm că ne-am îndepărtat enorm de acea realitate dureroasă. Ne-am îndepărtat în asemenea măsură, încât am pierdut orice contact sentimental cu faptul respectiv. Ziaristul se află acolo, ca şi medicul, obligat de profesia lui, nu dintr-un impuls spontan şi omenesc. Dar în timp ce profesia îl obligă pe medic să intervină în eveniment, cea a ziaristului îl obligă tocmai să nu intervină: trebuie să se mărginească să vadă. Pentru el faptul este propriu-zis scenă pură, simplu spectacol pe care mai apoi va trebui să-l relateze în coloanele periodicului. Nu participă sentimental la ceea ce se petrece acolo, se află spiritualmente izolat de eveniment şi în exteriorul lui; nu-l trăieşte, ci îl contemplă, îl contemplă totuşi cu preocuparea de a fi nevoit să-l relateze ulterior cititorilor săi. Ar vrea să trezească interesul acestora, să-i mişte şi, de-ar fi cu putinţă, să izbutească a-i face pe toţi abonaţii săi să verse lacrimi, ca şi cum ar fi rude tranzitorii ale muribundului. La şcoală citise reţeta lui Horaţiu: *Şi vis me fiere, dolendum est primum ipsi tibix*.

Ascultător faţă de Horaţiu, ziaristul caută să simuleze emoţia pentru a-şi alimenta cu ea literatura. Şi urmarea este că, deşi nu „trăieşte” scena, „se preface” că o trăieşte.

În sfârşit, pictorul, indiferent, nu face altceva decât să tragă cu ochiul din culise. Ceea ce se petrece acolo nu-i produce nicio îngrijorare; se află, cum se zice, la şapte poşte de eveniment. Atitudinea lui e pur contemplativă şi chiar se poate spune că nici nu-l contemplă integral; sensul lăuntric dureros al faptului rămâne în afara percepţiei sale. Nu ia seama decât la exterioritate, la lumini şi umbre, la valorile cromatice. În cazul pic

1 Horaţiu, *Arta poetică*, w. 102 – 103: „Lacrimi de vrei să îmi smulgi, suferinţa încearc-o în tine tu mai întâi” (trad. de Ionel Marinescu). (*N.t.*)

torului am ajuns la punctul maxim de distanţă şi la cel minim de intervenţie sentimentală.

Inevitabila notă apăsătoare a acestei analize ar putea fi

compensată dacă ne-ar îngădui să vorbim cu claritate despre o scară a distanţelor spirituale dintre realitate şi noi înşine. Pe acea scară, treptele de proximitate echivalează cu trepte de participare sentimentală la fapte; treptele de îndepărtare, dimpotrivă, semnifică trepte de eliberare în care obiectivăm evenimentul real, preschimbându-l într-o pură temă de contemplaţie. Situaţi la una din extreme, ne întâlnim cu un aspect al lumii – persoane, lucruri, situaţii – care reprezintă realitatea „trăită"; de la cealaltă extremă, în schimb, vedem totul sub aspectul său de realitate „contemplată".

O dată ajunşi aici, trebuie să facem o observaţie esenţială pentru estetică, fără de care nu e uşor să pătrundem în fiziologia artei, atât a celei vechi, cât şi a celei noi. Între diversele aspecte ale realităţii care corespund diferitelor puncte de vedere, se găseşte unul din care derivă toate celelalte şi care e presupus în toate celelalte. Este cel al realităţii trăite. Dacă n-ar exista cineva care să trăiască într-o stare de pur abandon şi frenezie agonia unui om, medicul nu s-ar preocupa de ea, cititorii n-ar pricepe gesturile patetice ale ziaristului care descrie evenimentul, şi tabloul în care pictorul înfăţişează un bărbat în pat înconjurat de figuri îndurerate ne-ar fi de neînţeles. Acelaşi lucru l-am putea spune despre orice alt obiect, fie el persoană sau lucru. Forma primitivă a unui măr este cea pe care o posedă acesta atunci când ne pregătim să-l mâncăm. În toate celelalte forme posibile pe care le-ar lua – de pildă, cea pe care i-a dat-o un artist de la 1600, integrându-l într-un ornament baroc, cea pe care o oferă o natură moartă de Cezanne sau în metafora elementară ce face din el un obraz de fată – păstrează mai mult sau mai puţin acel aspect originar. Un tablou, o poezie în care n-ar rămâne nici urmă din formele trăite ar fi ininteligibile, adică nu ar fi nimic, aşa cum nimica n-ar fi un discurs unde fiecărui cuvânt i s-ar fi extirpat semnificaţia obişnuită.

Asta vrea să spună că, pe scara realităţilor, realităţii trăite îi corespunde un primat specific care ne obligă să o considerăm ca *realitatea* prin excelenţă. În loc de realitate trăită, am putea spune realitate umană. Pictorul care asistă impasibil la scena de agonie pare „inuman". Să spunem, aşadar, că punctul de vedere uman e acela în care „trăim" situaţiile, persoanele, lucrurile. Şi, viceversa, toate realităţile – femeia, peisajul, peripeţia – sunt umane atunci când oferă aspectul sub care obişnuiesc a fi trăite.

Un exemplu, a cărui însemnătate cititorul o va observa mai jos:

printre realităţile care alcătuiesc lumea se găsesc ideile noastre. Le utilizăm „omeneşte” atunci când, cu ele, gândim lucrurile, cu alte cuvinte atunci când ne gândim la Napoleon, normalitatea este să luăm în seamă numai pe marele bărbat numit astfel. În schimb, psihologul, îmbrăţişând un punct de vedere anormal, „inuman”, se dezinteresează de Napoleon şi, văzându-şi de propriul său interes, caută să-şi analizeze ideea de Napoleon ca idee. E vorba, aşadar, de o perspectivă opusă celei pe care o utilizăm în viaţa spontană. În loc ca ideea să fie un instrument cu care gândim un obiect, o facem pe ea obiect şi termen al gândirii noastre. Vom vedea numaidecât uzul neaşteptat pe care-l dă acestei inversări inumane arta nouă.

Începe dezumanizarea artei

Cu o rapiditate vertiginoasă, arta tânără s-a disociat într-o multitudine de direcţii şi intenţii divergente. Nimic nu e mai lesne decât să subliniem diferenţele dintre unele producţii şi celelalte. Dar această accentuare a diferenţei şi specificului se va dovedi zadarnică dacă nu determinăm mai înainte fondul comun care, în chip variabil, uneori contradictoriu, se afirmă în toate. Încă bunul şi bătrânul nostru Aristotel ne învăţa că lucrurile diferite se deosebesc prin ceea ce le face asemănătoare, adică printr-un anume caracter comun. Deoarece toate corpurile au culoare, observăm că unele au o culoare diferită de celelalte. Speciile sunt tocmai specificări ale unui gen şi le înţelegem doar când le vedem modulându-şi în forme diverse patrimoniul comun.

Diferenţele particulare ale artei tinere mă interesează prea puţin şi, cu unele excepţii, mă interesează şi mai puţin fiecare operă în parte. Dar, la rândul său, şi valorizarea de către mine

DEZUMANIZAREA ARTEI

a noilor produse artistice nu trebuie să intereseze pe nimeni. Scriitorii care-şi reduc inspiraţia la a-şi exprima preţuirea sau dispreţul prin operele de artă nu ar fi trebuit să scrie. Ei nu sunt buni pentru această îndeletnicire anevoioasă. Cum spunea Clarin1 despre nişte dramaturgi mediocri, ar fi fost preferabil să-şi consacre efortul altor îndeletniciri: de pildă, să întemeieze o familie. Au deja una? Atunci să întemeieze alta.

Important este că există în lume faptul indubitabil al unei noi sensibilităţi estetice2. Faţă de pluralitatea de direcţii speciale şi de opere individuale, acea sensibilitate reprezintă caracterul generic şi,

aşa zicând, izvorul acelora. Asta este ceea ce ni se pare oarecum interesant de definit.

Şi căutând nota cea mai generică şi caracteristică a nou producţii, găsesc tendinţa de a dezumaniza arta. Paragraful anterior conferă acestei formule o anumită precizie.

Dacă, atunci când comparăm un tablou în maniera nouă cu altele de la 1860, vom urma ordinea cea mai simplă, vom începe prin a confrunta obiectele ce se vor fi aflând reprezentate în unele şi-n celelalte, poate un bărbat, o casă, un munte. Observăm curând că artistul de la 1860 şi-a propus înainte de toate ca obiectele din tabloul său să aibă acelaşi aer şi aspect pe care-l au şi în afara lui, când fac parte din realitatea trăită sau umană. E posibil ca, pe lângă asta, artistul de la 1860 să-şi propună şi multe alte complicaţii estetice; important însă e de notat că a început prin a asigura acea asemănare. Bărbatul, casă, muntele sunt, numaidecât, recognoscibili: sunt vechii noştri prieteni obişnuiţi. Dimpotrivă, în tabloul recent ne vine greu să-i recunoaştem. Spectatorul crede că poate pictorul nu a ştiut să realizeze asemănarea. Dar şi tabloul de la 1860 poate fi „rău

1 Pseudonimul literar al lui Leopoldo Alas (1852 – 1901), romancier (*La Regenta*, *Su unico hijo*), nuvelist, critic şi eseist. (*N.t.*)

2 Această nouă sensibilitate se întâlneşte nu numai la creatorii de artă, ci şi la oamenii care reprezintă doar publicul. Când am spus că arta nouă este o artă pentru artişti, înţelegeam prin aceştia nu doar pe cei care produc această artă, ci şi pe cei care au capacitatea de a percepe valori pur artistice.

pictat”, cu alte cuvinte între obiectele din tablou şi aceleaşi obiecte din afara lui există o mare distanţă, o divergenţă importantă. Şi totuşi, oricare ar fi distanţa, erorile artistului tradiţional trimit spre obiectul „uman”, sunt căderi pe drumul către el şi echivalează cu „Ăsta e un cocoş” cu care acel Orbaneja1 cervantin îşi orienta publicul. În tabloul recent se petrece exact pe dos: nu se poate spune că pictorul greşeşte şi că abaterile lui de la „natural” (natural = uman) nu ajung la acesta, ci că trimit către un drum opus celui ce ne poate conduce până la obiectul uman. Departe de a merge mai mult sau mai puţin stângaci către realitate, se vede că pictorul a mers împotriva ei. Şi-a propus cutezător să o deformeze, să-i distrugă aspectul uman, să o dezumanizeze. Cu lucrurile reprezentate în tabloul tradiţional am putea convieţui în mod iluzoriu. Mulţi englezi s-au îndrăgostit de

Gioconda. Cu lucrurile reprezentate în tabloul nou convieţuirea e imposibilă: extirpându-le aspectul de realitate trăită, pictorul a tăiat puntea şi a ars navele care ne puteau transporta în lumea noastră obişnuită. Ne lasă închişi într-un univers abstrus, ne sileşte să avem de-a face cu obiecte cu care, omeneşte vorbind, nu poţi avea de-a face. Trebuie, aşadar, să improvizăm altă formă de contact total distinctă de modul obişnuit de trăire a lucrurilor; suntem nevoiţi să creăm şi să inventăm acte inedite care să fie adecvate acelor figuri insolite. Această nouă viaţă, această viaţă inventată după anularea prealabilă a celei spontane reprezintă tocmai înţelegerea şi plăcerea artistică. Nu lipsesc într-însa sentimente şi pasiuni, dar, evident, aceste pasiuni şi sentimente ţin de o floră psihică foarte diferită de cea care acoperă peisajele vieţii noastre primare şi umane. Sunt emoţii secundare care provoacă în artistul nostru interior acele ultraobiecte2. Sunt sentimente specific estetice. Se va spune că în vederea unui atare rezultat ar fi mai simplu să facem cu totul abstracţie de acele forme umane – băr

1 Este vorba de „Orbaneja, pictorul din Ubeda”, prototip al pictorului prost, la care don Quijote se referă în două rânduri (*Don Quijote*, II, 3 şi II, 71.) – N.t.

2 „Ultraismul” este unul din apelativele cele mai nimerite care s-au făurit pentru a denumi noua sensibilitate.

bat, casă, munte – şi să construim figuri cu totul originale. Aşa ceva e însă, în primul rând, impracticabil1. Pesemne şi în cea mai abstractă linie ornamentală vibrează larvar o reminiscenţă tenace a anumitor forme „naturale”. În al doilea rând – şi acesta e motivul cel mai însemnat –, arta de care vorbim nu este inumană doar pentru că nu conţine lucruri omeneşti, ci constă activ în acea operaţie de dezumanizare. În fuga sa de omenesc, pe ea n-o interesează atât termenul *ad quem*, fauna ete-roclită la care ajunge, cât termenul *a quo*, aspectul uman pe care-l anihilează. Nu se pune problema de a picta ceva care să fie total distinct de un bărbat, de o casă sau de un munte, ci de a picta un om care să semene cât mai puţin cu putinţă cu un om, o casă care să conserve din aşa ceva strictul necesar ca să asistăm la metamorfoza ei, un con care a ieşit în chip miraculos din ceea ce mai înainte fusese un munte, aşa cum iese şarpele din pielea sa. Pentru artistul nou, plăcerea estetică emană din acel triumf asupra omenescului; tocmai de aceea se impune concretizarea victoriei şi

prezentarea în orice caz a victimei sugrumate.

Vulgul crede că este uşor să fugi de realitate, când colo e lucrul cel mai anevoios de pe lume. E uşor să spui sau să pictezi un lucru care să fie complet lipsit de sens, care să fie ininteligibil sau nul: e de ajuns să înşiri cuvinte fără legătură2 sau să trasezi linii la întâmplare. A izbuti să construieşti însă ceva care să nu fie o copie după „natural”, dar care, totuşi, să posede şi o anumită existenţă reală, presupune darul cel mai sublim.

„Realitatea” îl pândeşte constant pe artist pentru a-i împiedica evadarea. Câtă viclenie presupune fuga genială! Trebuie să fie un Ulise pe dos, care se eliberează de Penelopa sa cotidiană

1 S-a făcut o încercare în acest sens extrem (unele opere ale lui Picasso), dar cu un eşec exemplar.

2 Este tocmai ceea ce a făcut gluma dadaistă. Putem observa mai departe (vezi nota anterioară) cum înseşi extravaganţele şi încercările ratate ale artei noi sunt derivate cu o anume logică din principiul ei organic. Ceea ce demonstrează ex*abundantia* că este vorba, în fapt, de o mişcare unitară şi plină de sens.

şi navighează printre praguri de stâncă spre tărâmul vrăjitoresc al Circei. Când izbuteşte să scape o clipă de pânda perpetuă, să nu-i luăm artistului în nume de rău un gest de mândrie, un scurt gest de Sfânt Gheorghe, cu balaurul jugulat la picioarele sale.

Invitaţie la înţelegere

În opera de artă preferată de către secolul anterior se găseşte totdeauna un nucleu de realitate trăită care echivalează oarecum cu substanţa corpului estetic. Asupra lui operează arta şi lucrarea ei se mărgineşte să şlefuiască acel nucleu uman, să-i dea lustru, strălucire, podoabă sau reverberaţie. Pentru cei mai mulţi oameni o asemenea structură a operei de artă e cea mai naturală, este unica posibilă. Arta este reflex al vieţii, este natura văzută printr-un temperament, e reprezentarea omenescului etc. Fapt e însă că tinerii, cu un mai puţină convingere, susţin contrariul. De ce oare astăzi bătrânii trebuie să aibă mereu dreptate împotriva tinerilor, lucrurile stând însă astfel încât ziua de mâine dă totdeauna dreptate tinerilor împotriva bătrânilor? Mai presus de orice, nu se cade să ne indignăm şi nici să strigăm. *Dove* şi *grida non e vera scienza* („Când strigi, nu există adevărată ştiinţă”, n.t.), spunea Leonardo da Vinci; *neque îngere neque indignări*, *sed intelligere* („Nici să nu te jeluieşti, nici să nu te indignezi, ci să înţelegi”,

n.t.), recomanda Spinoza. Convingerile noastre cele mai înrădăcinate, cele mai indubitabile sunt cele mai suspecte. Ele constituie limita noastră, hotarele noastre, temniţa noastră. Viaţa e puţin lucru dacă în ea nu bate din picior o dorinţă formidabilă de a-şi amplifica frontierele. Trăim în măsura în care râvnim să trăim mai mult. Orice îndârjire de a ne menţine înăuntrul orizontului nostru obişnuit denotă slăbiciune, decădere a energiilor vitale. Orizontul este o linie biologică, un organ viu al fiinţei noastre; în vreme ce savurăm plenitudinea, orizontul emigrează, se dilată, ondulează elastic, aproape în cadenţa respiraţiei noastre. În schimb, când orizontul se fixează înseamnă că s-a anchilozat şi că noi păşim în bătrâneţe.

Nu e atât de evident pe cât presupun academizanţii că opera de artă ar trebui să constea neapărat dintr-un nucleu uman pe care muzele îl piaptănă şi-l şlefuiesc. Asta înseamnă, până una, alta, a reduce arta exclusiv la cosmetică. Am arătat mai înainte că perceperea realităţii trăite şi perceperea formei artistice sunt, în principiu, incompatibile, întrucât pretind o acomodare diferită în aparatul nostru perceptiv. O artă care ne-ar propune această dublă privire ar fi o artă strabică. Secolul al XIX-lea a suferit cum nu se poate mai mult de strabism; din acest motiv, produsele sale artistice, departe de a reprezenta un tip normal de artă, reprezintă pesemne maxima anomalie din istoria gustului. Toate marile epoci ale artei au evitat ca opera să-şi aibă centrul de greutate în omenesc. Iar imperativul realismului exclusiv care a guvernat sensibilitatea veacului trecut înseamnă într-adevăr o monstruozitate fără precedent în evoluţia estetică. De unde rezultă că noua inspiraţie, aparent atât de extravagantă, atinge din nou, măcar într-un punct, drumul regal al artei. Pentru că acest drum se numeşte „voinţă de stil”. Or, a stiliza înseamnă a deforma realul, a derealiza. Stilizarea presupune dezumanizare. Şi viceversa, nu există alt mod de a dezumaniza decât acela de a stiliza. Realismul, în schimb, poftindu-l pe artist să urmeze docil forma lucrurilor, îl pofteşte să nu aibă stil. De aceea, admiratorul entuziast al lui Zurbarán, neştiind ce să spună, spune că pânzele lui au „caracter”, aşa cum Lucas sau Sorolla, Dickens sau Galdos1 au caracter, nu stil. În schimb, secolul al XVIII-lea, care are atât de puţin caracter, posedă până la saturaţie un stil.

Continuă dezumanizarea artei

Oamenii noi au declarat tabu orice ingerinţă a omenescului în

artă. Ei bine, omenescul, repertoriul de elemente care

1 Trimiteri, în ordine, la Francisco Zurbarán (1598 – 1664); probabil Lucas van Leyden (1494? – 1533); Joaquân Sorolla y Bastida (1863 – 1923), pictor spaniol de orientare impresionistă; şi la marii scriitori Charles Dickens (1812 – 1870) şi Benito Pérez Galdos (1843 – 1920). (*N.t.*)

alcătuiesc lumea noastră obişnuită, posedă o ierarhie cu trei trepte. Există mai întâi ordinea persoanelor, există apoi cea a fiinţelor vii, există, în sfârşit, lucrurile anorganice. Or, vetoul artei noi se exercită cu o energie direct proporţională cu nivelul ierarhic al obiectului. Caracterul personal, fiind cel mai omenesc din ceea ce este omenesc, e şi ceea ce arta tânără evită în cea mai mare măsură.

Faptul acesta se observă foarte clar în muzică şi poezie. De la Beethoven la Wagner, tema muzicii a fost exprimarea unor sentimente personale. Artistul melic compunea mari edificii sonore spre a-şi caza în ele autobiografia. Arta era, mai mult sau mai puţin, confesiune. Nu exista alt mod de savurare estetică decât contaminarea. „În muzică – spunea încă şi Nietzsche – pasiunile se savurează pe ele însele". Wagner îşi injectează în *Tristan* adulterul cu doamna Wesendonk şi nu ne rămâne altceva de făcut, dacă e să ne bucurăm de opera lui, decât să devenim vreme de câteva ceasuri vag adulterini. Acea muzică ne răscoleşte şi, ca să o savurăm, trebuie să plângem, să ne întristăm sau să ne consumăm într-o voluptate spasmodică. De la Beethoven la Wagner, întreaga muzică este melodramă.

Aşa ceva este lipsă de lealitate – ar zice un artist actual. Aşa ceva înseamnă a te prevala de o debilitate notabilă existentă în om, prin care el obişnuieşte a se molipsi de durerea sau de bucuria aproapelui. Această contagiune nu e de ordin spiritual, este o repercusiune mecanică, aidoma strepezirii dinţilor pe care-o produce frecarea unui cuţit de o sticlă. Este vorba de un efect automat, nimic mai mult. Nu are rost să confundăm gâdihturile cu veselia. Romanticul vânează cu ţivlitoarea; profită în chip neonest de rutul păsării, pentru a-şi încrusta în ea alicele notelor lui. Arta nu poate consta în contagiunea psihică, deoarece aceasta este un fenomen inconştient, iar arta trebuie să fie pe de-a-ntregul claritate deplină, amiază a mtelecţiei. Plânsul şi râsul sunt, din punct de vedere estetic, fraude, înfăţişarea frumuseţii nu trece niciodată dincolo de melancolie sau surâs. Şi e chiar mai bine dacă nu ajunge aici. *Toate maîtrise jette le froid* (Mallarmé).

Cred că judecata artistului tânăr e destul de cuminte. Plăcerea estetică trebuie să fie o plăcere inteligentă. Căci printre plăceri există unele oarbe, altele perspicace. Veselia beţivului e oarbă; ea îşi are, ca tot ce există pe lumea aceasta, propria cauză: alcoolul, dar e lipsită de motiv. Norocosul câştigător al unui premiu la loterie se bucură şi el, dar bucuria lui e foarte diferită; el se bucură „de „ceva anume. Jocularitatea beţivului este ermetică, este închisă în sine, nu ştie de unde vine şi, după cum se zice, „este lipsită de temei". Veselia câştigătorului, în schimb, constă tocmai în a-şi da seama de un fapt care o motivează şi-o justifică. Se veseleşte pentru că vede un obiect în sine producător de veselie. Este o bucurie prin ochi, care trăieşte din propria-i motivaţie şi pare a curge dinspre obiect către subiect1.

Tot ceea ce va fi vrând să fie spiritual, iar nu mecanic va trebui să aibă acest caracter perspicace, inteligent şi motivat. Or, opera romantică provoacă o plăcere care abia dacă mai păstrează o conexiune cu conţinutul său. Ce are de-a face frumosul muzical – care trebuie să fie situat cumva acolo, în afara mea, în locul de unde izvorăşte sunetul – cu revărsările intime pe care le produce pesemne în mine şi în a căror degustare se complace publicul romantic? Nu e oare aici un perfect *quidpro quo*? În loc să savureze obiectul artistic, subiectul se savurează pe sine însuşi; opera i-a fost doar cauza şi alcoolul plăcerii. Şi aşa se va întâmpla ori de câte ori se va urmări ca arta să consiste radical într-o expunere de realităţi trăite. Acestea, fără greş, ne surprind, suscită în noi o participare sentimentală care ne împiedică să le contemplăm în puritatea lor obiectivă.

A vedea este o acţiune la distanţă. Şi fiecare dintre arte manevrează un aparat proiector care îndepărtează lucrurile şi le transfigurează. Pe ecranul lor magic le contemplăm surghiunite, locatare ale unui astru inabordabil şi absolut îndepărtate. Când această derealizare lipseşte, se produce în noi o ezitare fatală: nu ştim dacă să trăim lucrurile sau să le contemplăm.

1 Cauzaţia şi motivaţia sunt, aşadar, două legături complet distincte. Cauzele stărilor noastre de conştiinţă nu există pentru acestea: pe ele se impune să le cerceteze ştiinţa. În schimb, motivul unui sentiment, al unei voliţiuni, al unei credinţe face parte din ele, este o legătură conștientă.

În faţa figurilor de ceară am simţit cu toţii un inconfort specific. El provine din echivocul presant care sălăşluieşte în ele şi ne împiedică

să adoptăm, în prezenţa lor, o atitudine clară şi fermă. Când le simţim ca pe nişte fiinţe vii, ele ne amăgesc dezvăluindu-şi secretul cadaveric de marionete, iar dacă le privim ca pe nişte ficţiuni, ele par a palpita iritate. Nu e chip să le reduci la nişte simple obiecte. Privindu-le, ne sperie bănuiala că, de fapt, ele ne privesc pe noi. Şi în cele din urmă nu simţim decât dezgust faţă de acel soi de cadavre închiriate. Figura de ceară e melodrama pură.

Mi se pare că noua sensibilitate e dominată de un dezgust faţă de omenescul din artă, foarte asemănător cu cel pe care omul ales l-a resimţit întotdeauna în faţa figurilor de ceară. În schimb, macabra farsă ceroasă a entuziasmat întotdeauna plebea. Şi ne punem în treacăt câteva întrebări impertinente, cu gândul de a nu le da un răspuns acum: oare ce semnifică acel dezgust faţă de omenesc în artă? Este cumva un dezgust faţă de omenesc, faţă de realitate, faţă de viaţă sau, mai degrabă, este exact contrariul: respect faţă de viaţă şi sila de-a o vedea confundată cu arta, cu un lucru atât de subaltern precum arta? Dar cum se poate să numim funcţie subalternă arta, divina artă, glorie a civilizaţiei, panaş al culturii etc? Am spus, cititorule, că este vorba de nişte întrebări impertinente. Să le anulăm deocamdată.

Melodrama ajunge în Wagner la cea mai nemăsurată exaltare. Şi cum se întâmpla mereu, când o formă îşi atinge nivelul maxim, începe convertirea ei în propriul său contrariu. Încă de la Wagner vocea umană încetează a mai fi protagonistă şi se afundă în larma cosmică a celorlalte instrumente. Era însă inevitabilă o conversiune mai radicală. Era obligatoriu să se extirpe din muzică sentimentele private, să fie purificată într-o obiectivaţie exemplară. Aceasta a fost realizarea eroică a lui Debussy. De la el a a devenit cu putinţă să ascultăm muzica în chip senin, fără etihsm şi fără bocete. Toate vanaţiunile de intenţii care au existat de-a lungul ultimelor decenii în arta muzicală calcă pe noul teren ultraterestru cucerit în mod genial de către Debussy. Acea conversiune a subiectivului în obiec DEZUMANIZAREA ARTEI

tiv e de o asemenea importanţă, încât în faţa ei dispar toate diferenţierile ulterioare1. Debussy a dezumanizat muzica şi, în virtutea acestui fapt, odată cu el începe noua eră a artei sonore. Aceeaşi peripeţie a avut loc şi în lirism. Se cădea să fie eliberată poezia, care, încărcată de materie umană, se convertise într-o povară şi se târa pe pământ, izbindu-se de copaci şi de muchiile acoperişurilor, ca un balon fără gaz. Eliberatorul a fost aici Mallarmé, care i-a redat poemului forţa

aerostatică şi virtutea ascensională. El însuşi nu şi-a realizat poate ambiţia, dar a fost căpitanul noilor explorări eterice care a ordonat manevra decisivă: azvârhrea lestului.

Să ne amintim care era tema poeziei în veacul romantic. Poetul ne împărtăşea frumos emoţiile lui particulare de bun burghez; suferinţele lui mari şi mărunte, şi, dacă era englez, visătoriile sale dindărătul pipei. Cu diferite mijloace năzuia să-şi învăluie în patetism existenţa cotidiană. Geniul individual permitea ca, uneori, în jurul nucleului uman al poemului să ţâşnească o fotosferă radiantă, dintr-o materie mai subtilă – de exemplu, la Baudelaire. Strălucirea asta era însă nepremeditată. Poetul voia să fie tot un om.

— Şi asta li se pare ceva rău tinerilor? – întreabă cu o indignare abia reprimată cineva care nu mai e de vârsta lor –, Păi ce vor? Ce să fie poetul, o pasăre, un ihtiozaur, un dode-caedru?

Nu ştiu, nu ştiu, cred însă că poetul tânăr, când face versuri, îşi propune pur şi simplu să fie poet. Vom vedea curând cum întregii arte noi, coincizând în acest sens cu noua ştiinţă, cu noua politică, cu noua viaţă, în fine, îi repugnă înainte de toate orice confuzie de frontiere. Dorinţa ca frontierele dintre lucruri să fie bine marcate e un simptom de exactitate mentală. Viaţa e un lucru, poezia e altul – cred sau, cel puţin, simt ei. Să nu le amestecăm. Poetul începe acolo unde sfârşeşte omul. Destinul acestuia e de a-şi trăi itinerarul uman; misiunea ace

1 O analiză mai minuţioasă a semnificaţiei lui Debussy în raport cu muzica romantică se poate vedea în eseul meu „Musicalia”, inclus în *E*I *Espectador*, III.

lui a e de-a inventa ceea ce nu există. Aşa se justifică îndeletnicirea poetică. Poetul amplifică lumea, adăugând realului, care e deja aici prin sine însuşi, un continent ireal. Autor vine de la *auctor*, cel care sporeşte. Latinii numeau astfel pe generalul care câştiga pentru patrie un nou teritoriu.

Mallarmé a fost primul om din secolul trecut care a vrut să fie un poet. Cum a spus el însuşi, „a refuzat materialele naturale” şi a compus mici obiecte lirice, diferite de fauna şi flora umane. Această poezie nu necesită să fie „simţită”, deoarece, cum în ea nu există nimic uman, nu există în ea nimic patetic. Dacă se vorbeşte de o femeie, aceasta e „femeia niciuna”, iar dacă bate o oră, aceasta e „ora absentă de pe cadran”. Cu atâtea negaţii, versul lui Mallarmé anulează orice rezonanţă vitală şi ne înfăţişează figuri atât de extraterestre, încât

simpla lor contemplare este de la bun început o plăcere supremă. Ce să caute între asemenea fizionomii bietul chip al insului care acţionează ca poet? Un singur lucru: să dispară, să se volatilizeze şi să se convertească într-o pură voce anonimă care susţine în văzduh cuvintele, adevăraţi protagonişti ai întreprinderii lirice. Acea pură voce anonimă, simplu substrat acustic al versului, este vocea poetului, care ştie să se izoleze de omul său ambiant.

Peste tot dăm de acelaşi lucru: fuga de persoana umană. Procedeele de dezumanizare sunt numeroase. Azi domină pesemne altele foarte diferite de cele pe care le-a utilizat Mallarmé, şi nu mi-e necunoscut faptul că în paginile lui ajung încă vibraţii şi frisoane romantice. Dar la fel cum muzica actuală aparţine unui bloc istoric care începe cu Debussy, întreaga poezie nouă avansează în direcţia semnalată de Mallarmé. Legătura cu numele unuia şi-al celuilalt mi se pare esenţială dacă, ridicând privirea deasupra dantelurilor marcate de fiecare inspiraţie particulară, vrem să căutăm linia matricială a unui nou stil.

E foarte greu ca pe un contemporan sub treizeci de ani să-l intereseze o carte în care, sub pretextul artei, să i se relateze nesfârşitele perindări ale unor bărbaţi şi ale unor femei. Toate astea îi miros a sociologie, a psihologie şi le-ar accepta bucuros dacă, neconfundând lucrurile, i s-ar vorbi despre ele din punct de vedere sociologic sau psihologic. Pentru el însă arta e altceva.

Poezia este azi algebra superioară a metaforelor.

Tabuul şi metafora

Metafora este probabil cea mai rodnică facultate pe care o posedă omul. Eficienţa ei ajunge să atingă hotarele taumaturgiei şi pare o unealtă de creaţie pe care Dumnezeu a uitat-o înăuntrul uneia din creaturile sale în timp ce o plăsmuia, aşa cum chirurgul distrat îşi lasă un instrument în abdomenul pacientului operat.

Toate celelalte facultăţi ne menţin înscrişi înăuntrul realului, înăuntrul a ceea ce există deja. Tot ce putem face este să adunăm sau să scădem unele lucruri cu şi din altele. Numai metafora ne înlesneşte evadarea şi creează între lucrurile reale recifuri imaginare, o inflorescenţă de insule imponderabile.

E într-adevăr stranie existenţa în om a acestei atitudini mentale care constă în a înlocui un lucru cu altul, nu atât din dorinţa de-a ajunge la acesta, cât din înverşunarea de a fugi de cel dintâi. Metafora

escamotează un obiect, camuflându-l cu altul, şi n-ar avea sens dacă n-am vedea sub ea un instinct care-l împinge pe om să evite unele realităţi[1].

Când un psiholog s-a întrebat de curând care ar putea fi originea metaforei, a constatat cu surprindere că una din rădăcinile ei se află în spiritul tabuului[2]. A existat o epocă în care frica a constituit maxima inspiraţie umană, o eră dominată de teroarea cosmică. Pe durata ei se simte necesitatea de a evita anumite realităţi care, pe de altă parte, sunt ineluctabile. Animalul cel mai frecvent în ţară, şi de care depinde alimentaţia, dobândeşte un prestigiu sacru. Această consacrare antrenează ideea că el nu poate fi atins cu mâinile. Ce face atunci indianul Lillooet ca să mănânce? Se aşază pe vine şi-şi încrucişează

1 Ceva mai mult despre metaforă se poate vedea în eseul „Las dos grandes metâforas”, publicat în *El Espectador*, IV. [Şi în „Ensayo de Estetica a maniera de prologo”, inclus în volumul de faţă.]

2 Vezi Heinz Werner, *Die Urspriinge der Metapher*, 1919.

mâinile sub fese. În felul acesta poate mânca, pentru că mâinile de sub picioare sunt, metaforic vorbind, nişte picioare. Iată un trop de acţiune, o metaforă elementară anterioară imaginii verbale şi care-şi are originea în dorinţa de a evita realitatea.

Şi cum cuvântul e pentru omul primitiv oarecum însuşi lucrul numit, survine trebuinţa de a nu numi obiectul înfricoşător asupra căruia a căzut tabuul. Aşa se face că acesta e desemnat cu numele altui lucru, pomenindu-l sub o formă larvară şi ascunsă. Astfel, polinezianul, care nu trebuie să numească nimic din ceea ce-i aparţine regelui, când vede arzând torţele în palatul-cabană al acestuia, trebuie să spună: „Raza care arde în norii din cer”. Iată eludarea metaforică.

Obţinut sub această formă tabuistă, instrumentul metaforic poate fi utilizat apoi în scopuri mai deosebite. Unul din acestea, cel care a predominat în poezie, era înnobilarea obiectului real. Se făcea uz de imaginea similară cu intenţie decorativă, pentru a orna şi broda realitatea îndrăgită. Ar fi interesant de văzut dacă în noua inspiraţie poetică, când metafora devine substanţă, nu ornament, s-ar putea nota o predominare curioasă a imaginii denigratoare care, în loc de a înnobila şi de a reliefa, umileşte şi batjocoreşte sărmana realitate. De curând citeam într-un poet tânăr că fulgerul este un metru de dulgher, iar arborii fără frunze din timpul iernii mături de măturat cerul. Arma lirică se întoarce împotriva lucrurilor naturale, rănindu-le sau

asasinându-le.

Supra şi infrarealism

Dacă însă metafora este cel mai radical instrument de dezumanizare, nu se poate spune că ar fi unicul. Există nenumărate altele de uz divers.

Unul, cel mai simplu, constă într-o simplă schimbare a perspectivei obişnuite. Din punct de vedere uman, lucrurile au o ordine, o ierarhie determinată. Ni se par unele foarte importante, altele mai puţin, altele complet nesemnificative. Pentru a satisface năzuinţa de dezumanizare nu e, aşadar, obligatoriu să alterăm formele primare ale lucrurilor. E suficient să râs DEZUMANIZAREA ARTEI

turnăm ierarhia şi să facem o artă unde să apară în prim-plan, puse în evidenţă cu aer monumental, evenimentele minime ale vieţii.

Acesta e nexul latent care uneşte manierele de artă nouă aparent cele mai distante. Un acelaşi instinct de fugă şi evadare din real se satisface în suprarealismul metaforei şi în ceea ce se poate numi infrarealism. Unei ascensiuni poetice i se poate substitui o imersiune sub nivelul perspectivei naturale. Cele mai bune exemple de felul cum realismul poate fi depăşit prin propria-i exacerbare – nu altfel decât urmărind cu lupa în mână microscopicul vieţii – sunt Proust, Ramón Gomez de la Seama, Joyce.

Ramón poate compune o carte întreagă despre sâni – cineva l-a numit „nou Columb care navighează spre emisfere", sau despre circ, sau despre zori, sau despre Rastro, talciocul de la Madrid, sau despre Puerta del Sol. Procesuâcob Stă pur şi simplu în a face din periferiile atenţiei, peste care de obicei trecem cu vederea, protagoniste ale dramei vitale. Giraudoux, Morand etc. sunt, într-o modulaţie diversă, membri ai aceleiaşi echipe lirice.

Aşa se explică faptul că ultimii doi au fost atât de entuziasmaţi de opera lui Proust, aşa se lămureşte plăcerea pe care acest scriitor, venind în asemenea măsură din alt timp, o furnizează publicului nou. Poate esenţialul pe care latifundiul cărţii sale îl are în comun cu noua sensibilitate este însăşi schimbarea de perspectivă: dispreţ faţă de străvechile forme monumentale ale sufletului pe care le descria romanul şi atenţie inumană faţă de structura fină a sentimentelor, a relaţiilor sociale, a caracterelor.

Inversarea

Substanţializându-se, metafora devine, mai mult sau mai puţin,

protagonistă a destinelor poetice. Asta presupune pur şi simplu că intenţia estetică şi-a schimbat semnul, că s-a inversat. Mai înainte, metafora se transpunea pe o realitate, în chip de podoabă, montură sau odăjdii. Acum, dimpotrivă, se urmăreşte eliminarea susţinerii extrapoetice sau reale şi se pune problema realizării metaforei, a instituirii ei ca *res* poetică. Această inver-DEZUMANIZAREA ARTEI

fire a procesului estetic nu aparţine în exclusivitate necesităţii metaforice, ci se întâlneşte în toate ordinele şi cu toate mijloacele, ajungând să se preschimbe într-un climat general – ca tendinţă1 – al întregii arte curente.

Relaţia dintre mintea noastră şi lucruri constă în gândirea lor, în formarea de idei despre ele. În fapt, din real nu posedăm decât ideile pe care am izbutit să ni le formăm despre el. Sunt oarecum acel *belvedere* din care vedem lumea. Goethe spunea foarte bine că fiecare nou concept e ca un nou organ care se iveşte în noi. Cu ajutorul ideilor vedem, aşadar, lucrurile, dar în starea naturală a minţii nu ne dăm seama de cele dintâi, la fel cum ochiul, când priveşte, nu se vede pe sine însuşi. Altfel spus, a gândi este dorinţa de a capta realitatea prin intermediul ideilor; mişcarea spontană a minţii merge de la concepte la lume.

Fapt e însă că între idee şi lucru există întotdeauna o distanţă absolută. Realul debordează totdeauna conceptul care încearcă să-l conţină. Obiectul e totdeauna mai mult şi altfel decât ceea ce este gândit în ideea sa. Aceasta rămâne mereu ca o biată schemă, ca o schelărie cu care încercăm să ajungem la realitate. Cu toate acestea, tendinţa naturală ne îndeamnă să credem că realitatea este ceea ce gândim despre ea, prin urmare să o confundăm cu ideea, luând-o pe aceasta, de bună-credinţă, drept lucrul însuşi. Pe scurt, excesul nostru vital de realism ne face să cădem într-o idealizare naivă a realului. Aceasta e propensiunea nativă, „umană”.

Dacă acum, în loc de a ne lăsa antrenaţi în această direcţie a intenţiei, o inversăm şi, întorcând spatele presupusei realităţi, luăm ideile drept ceea ce sunt – simple scheme subiective – şi le facem să-şi ducă viaţa ca atare, cu profilul lor colţuros, sfrijit, dar străveziu şi pur, dacă, pe scurt, ne propunem în mod deliberat să realizăm ideile, înseamnă că le-am dezumanizat, că le-am dereahzat. Căci ele sunt, în fapt, irealitate. A le lua

1 Ar fi plictisitor să repetăm, în subsolul fiecăreia dintre aceste

pagini, că fiecare din trăsăturile subliniate de către mine ca fiind esenţiale pentru arta nouă trebuie înţelese în sensul de propensiuni predominante, şi nu de atribuiri absolute.

DEZUMANIZAREA ARTEI

drept realitate înseamnă a idealiza – a falsifica în chip naiv. A le face să trăiască în propria lor irealitate înseamnă, aşa zicând, a realiza irealul ca ireal. Aici nu mergem de la minte la lume, ci, dimpotrivă, conferim plasticitate, obiectivăm, *mun-dificăm* schemele, interioritatea şi subiectivitatea.

Pictorul tradiţional care face un portret pretinde că a pus stăpânire pe realitatea persoanei, pe când, la drept vorbind şi în cel mai bun caz, a lăsat pe pânză o selecţie schematică, decisă în mod capricios de mintea lui, din infinitudinea care alcătuieşte persoana reală. Ce-ar fi dacă, în loc de a voi să o picteze pe aceasta, pictorul s-ar hotărî să-şi picteze ideea, schema sa referitoare la persoană? Atunci tabloul ar fi adevărul însuşi şi n-ar surveni fiascoul inevitabil. Tabloul, renunţând să rivalizeze cu realitatea, s-ar preschimba în ceea ce şi este în/chip autentic: un tablou – o irealitate.

Expresionismul, cubismul etc. au fost într-o măsură variată încercări de a institui această hotărâre în direcţia radicală a artei. De la pictarea lucrurilor s-a trecut la pictarea ideilor: artistul a devenit orb pentru lumea exterioară şi şi-a întors pupila către peisajele interne şi subiective.

În pofida necizelărilor şi permanentei lipse de rafinament a materiei sale, piesa lui Pirandello *Şase personaje în căutarea unui autor* a fost poate unica din aceşti ultimi ani care provoacă meditaţia amatorului de estetică a dramei. Ea constituie un exemplu clar de inversare a temei artistice pe care încerc s-o descriu. Teatrul tradiţional ne propune ca în personajele sale să vedem persoane şi în gestica lor expresia unei drame „omeneşti”. Aici, dimpotrivă, se izbuteşte să ni se trezească interesul pentru nişte personaje ca personaje, cu alte cuvinte ca idei sau pure scheme.

S-ar putea afirma că aceasta e prima „dramă de idei”, riguros vorbind, care s-a compus vreodată. Cele astfel numite mai înainte nu erau propriu-zis drame de idei, ci drame între pseudopersoane ce simbolizau idei. În *Şase personaje*, destinul dureros pe care ele îl reprezintă este simplu pretext şi ajunge a fi deportenţat; în schimb, asistăm la drama reală a unor idei ca atare, a unor fantasme subiective

care gesticulează în mintea unui autor. Încercarea de dezumanizare e cum nu se poate mai clară şi posibilitatea de-a o realiza este dovedită în acest caz. În acelaşi timp se observă exemplar dificultatea marelui public de a-şi acomoda viziunea la această perspectivă inversată. El caută drama umană pe care opera o devirtualizează constant, o retrage şi ironizează, punând în locul ei – adică în prim-plan – ficţiunea teatrală însăşi ca ficţiune propriu-zisă. Marele public este iritat la gândul că e amăgit şi nu ştie să se complacă în delicioasa fraudă a artei, cu atât mai excelentă, cu cât îşi va face mai bine vădită textura frauduloasă.

Iconoclastia

Nu pare excesivă afirmaţia că artele plastice ale noului stil au revelat o veritabilă silă faţă de formele vii sau fiinţele însufleţite. Fenomenul capătă deplină evidenţă dacă se compară arta acestor ani cu acel ceas în care, din disciplina gotică, ies la suprafaţă, ca dintr-un coşmar, pictura şi sculptura şi dau marea recoltă mundană a Renaşterii. Penelul şi dalta se desfătează cu voluptate în a urma liniaturile pe care modelul animal sau vegetal le înfăţişează în carnaţiile lor delicate în care palpită vitalitatea. Nu contează ce fiinţe anume, cu condiţia ca viaţa să-şi transmită în ele pulsaţia dinamică. Şi din tablou sau sculptură se revarsă forma organică peste ornament. Este vremea cornurilor abundenţei, izvoare de viaţă torenţială ce ameninţă să inunde spaţiul cu fructele lor dolofane şi coapte.

De ce simte oare artistul groaza de-a urma linia delicată a trupului viu şi-o înlocuieşte cu schema geometrică? Nici toate erorile şi chiar escrocheriile cubismului nu întunecă faptul că o vreme ne-am complăcut într-un limbaj al unor pure forme euclidiene.

Fenomenul se complică atunci când ne amintim că istoria estej Deriodic traversată de această furie a geometrismului plastic, încă din evoluţia artei preistorice vedem că sensibilitatea începe prin a căuta forma vie şi sfârşeşte prin a o eluda, terorizată parcă sau dezgustată, reculegându-se în semne abstracte, ultim reziduu de figuri animale sau cosmice. Şarpele se stili-DEZUMANIZAREA ARTEI

zează într-o meandră, soarele în zvastică. Uneori această silă de forma vie se înflăcărează până la furie şi produce conflicte publice. Revoluţia contra imaginilor creştinismului oriental, interdicţia semitică de a reproduce animale – un instinct opus oamenilor care au decorat peştera de la Altamira – are, fără îndoială, pe lângă sensul său

religios, şi o rădăcină de sensibilitate estetică, a cărei înrâurire posterioară în arta bizantină este evidentă.

Ar fi mai mult decât interesant să cercetăm cu toată atenţia irupţiile de iconoclastie care izbucnesc din când în când în religie şi artă. În arta nouă acţionează evident acest straniu sentiment iconoclast şi deviza ei ar putea fi prea bine acel precept al lui Porfir şi pe care, adoptat de maniheişti, l-a combătut atât de înverşunat Sfântul Augustin: *Omne corpus fugiendum est* [" în toate trebuie să fugi de trup". – *N.t.*]. Şi e limpede că se referă la trupul viu. Curioasă inversare a culturii greceşti, care, la ceasul ei culminant, a fost atât de prietenoasă faţă de formele vii!

Influenţa negativă a trecutului

Intenţia acestui eseu se reduce, după cum am spus, la stabilirea filiaţiei artei noi prin mijlocirea unora dintre trăsăturile ei diferenţiale. Dar, la rândul său, această intenţie se află în slujba unei curiozităţi cu bătaie mai lungă pe care paginile de faţă nu cutează s-o satisfacă, lăsându-l pe cititor să o simtă, abandonat în voia meditaţiei sale private. Mă refer la cele ce urmează.

Altundeva1 am arătat că arta şi ştiinţa pură, tocmai pentru că sunt activităţile cele mai libere, cele mai puţin strict supuse condiţiilor sociale ale fiecărei epoci, sunt cele dintâi fapte în care se poate întrezări orice schimbare a sensibilităţii colective. Dacă omul îşi modifică atitudinea radicală în faţa vieţii, el va începe prin a-şi manifesta noul temperament în creaţia artistică şi în emanaţiile ei ideologice. Subtilitatea ambelor materii le face

1 Vezi cartea mea *El tema*. *de nuestro tempo*. (*Tema vremii noastre*, Humanitas, 1998. – *N.t.*)

Infinit docile faţă de cea mai uşoară adiere a alizeelor spirituale. Aşa cum, la ţară, când deschidem balconul dimineaţa, ne uităm la fumul căminelor ca să deducem vântul care va domina peste zi, ne putem arăta şi la fereastra artei şi ştiinţei noilor generaţii cu o curiozitate meteorologică asemănătoare.

În acest scop e însă inevitabil să începem prin a defini noul fenomen. Abia după aceea ne putem întreba cărui stil general de viaţă îi este el simptom şi vestitor. Răspunsul ar cere să investigăm cauzele acestui ciudat viraj pe care-l face arta, ceea ce ar fi o întreprindere prea gravă ca să o atacăm aici. De ce graba asta de „a dezumaniza", de ce această silă faţă de formele vii? Probabil, ca orice fenomen istoric, şi

acesta are nenumărate sisteme radiculare, a căror cercetare pretinde mirosul cel mai fin. Cu toate acestea, oricare ar fi celelalte, există o cauză pe deplin limpede, chiar dacă nu are pretenţia de a fi cea decisivă. Nu e uşor de supralicitat influenţa pe care trecutul artei o are totdeauna asupra viitorului ei. În artist se produce mereu un şoc sau o reacţie chimică între sensibilitatea sa originală şi arta care s-a făcut până la el. Nu se găseşte singur în faţa lumii, ci, în relaţiile cu ea, intervine totdeauna, ca un dragoman, tradiţia artistică. Şi oare în ce mod va avea loc această reacţie dintre simţul original şi formele frumoase ale trecutului? într-un mod pozitiv sau negativ. Artistul se va simţi înrudit cu trecutul şi se va percepe pe sine ca născându-se dintr-însul, moştenindu-l şi perfecţionându-l – ori dacă nu, mai mult sau mai puţin, va găsi în sinea lui o repugnantă spontană şi indefinibilă faţă de artiştii tradiţionali în vigoare, dominatori. Şi la fel cum în primul caz va simţi nu puţină voluptate instalându-se în tiparul convenţiilor uzuale şi repetând unele din gesturile lor consacrate, în cel de-al doilea nu numai că va produce o operă diferită de cele primite, ci va găsi aceeaşi voluptate în a-i conferi acestei opere un caracter agresiv împotriva normelor prestigioase.

Împrejurarea asta e dată îndeobşte uitării când se vorbeşte despre influenţa zilei de ieri asupra celei de azi. S-a constatat mereu, fără dificultate, în opera unei epoci voinţa de asemănare, mai mult sau mai puţin, cu cea a altei epoci anterioare, în schimb, pare anevoios pentru mai toată lumea sa

observe influenţa negativă a trecutului şi să remarce că un nou stil e format de multe ori prin negaţia conştientă şi complicată a stilurilor tradiţionale.

Şi fapt este că nu poţi înţelege traiectoria artei, de la romantism până în ziua de azi, dacă nu iei în considerare ca factor al plăcerii estetice acea dispoziţie negativă, agresivitatea şi zeflemeaua faţă de vechea artă. Baudelaire se complace în Venera neagră tocmai pentru că cea clasică este albă. De atunci, stilurile care au continuat să se succeadă au sporit doza de ingrediente negative şi blasfematorii în care se găsea cu voluptate tradiţia, până acolo încât astăzi profilul artei noi este făurit din pure negaţii ale artei vechi. Şi e de înţeles că lucrurile stau astfel. Când o artă cunoaşte numeroase veacuri de evoluţie continuă, fără hiaturi grave sau catastrofe istorice care s-o

întrerupă, producţia se aglomerează şi tradiţia densă apasă tot mai mult asupra inspiraţiei zilei. Sau, altfel spus: între artistul care se naşte şi lume se interpune tot mai marele volum de stiluri tradiţionale, interceptând comunicarea directă şi originală dintre ei. Aşa încât, din două una: fie tradiţia dislocă în cele7 din urmă orice potentă originală – a fost cazul Egiptului, al Bizanţului, al Orientului –, fie apăsarea trecutului asupra prezentului trebuie să-şi schimbe semnul şi să survină o lungă epocă în care arta nouă se vindecă treptat de cea veche care o sufocă. Acesta a fost cazul sufletului european, în care predomină un instinct futurist în comparaţie cu iremediabilul tradiţionalism şi *paseism* oriental.

Bună parte din ceea ce am numit „dezumanizare" şi silă de formele vii provine din această antipatie faţă de interpretarea tradiţională a realităţilor. Vigoarea atacului se află în raport direct cu distanţele. Astfel, ceea ce le repugnă cel mai mult artiştilor din ziua de azi este maniera predominantă din secolul trecut, în ciuda faptului că în ea există deja o doză considerabilă de opoziţie faţă de stiluri mai vechi. În schimb, noua sensibilitate simulează o simpatie suspectă pentru arta mai îndepărtată în timp şi spaţiu, preistoricul şi exotismul sălbatic. La drept vorbind, ceea ce-i face plăcere în aceste opere primitive este – mai mult decât ele însele – *ingenuitatea* lor, adică absenţa unei tradiţii care încă nu se formase.

Dacă aruncăm acum o privire cu coada ochiului înspre problema tipului de viaţă care se simptomatizează în acest atac la trecutul artistic, ne surprinde o viziune ciudată, de un uriaş dramatism. Pentru că, la urma urmelor, a agresa arta trecutului, într-un mod atât de general, înseamnă a te întoarce împotriva *Artei* înseşi, căci oare ce altceva este arta, concret vorbind, decât cea care a fost făcută şi până acum?

Dar atunci, sub masca iubirii pentru arta pură nu cumva se ascunde saţul de artă, ura împotriva artei? Cum ar fi cu putinţă aşa ceva? Ura împotriva artei nu poate apărea decât acolo unde domină şi ura împotriva ştiinţei, ura împotriva Statului, ura, pe scurt, împotriva întregii culturi. Oare în inimile europene dospeşte o ranchiună inexplicabilă împotriva propriei lor esenţe istorice, ceva ca acel *odium professionis* care-l invadează pe călugăr, după ani lungi de claustrare, o aversiune faţă de disciplina sa, faţă de regula însăşi care i-a structurat viaţa *V*

Iată momentul cel mai potrivit pentru a ridica peniţa, lăsând ca un stol de interogaţii să-şi înalţe zborul de cocon.

Destin ironic

Mai sus s-a afirmat că noul stil, luat în generalitatea sa cea mai amplă, constă în a elimina ingredientele „omeneşti, prea omeneşti" şi a reţine doar materia pur artistică. Asta pare a

Ar fi interesant de analizat mecanismele psihologice prin intermediul cărora arta de ieri exercită o influenţă negativă asupra celei de mâine. Deocamdată, există unul foarte clar: oboseala. Simpla repetiţie a unui stil toceşte şi istoveşte sensibilitatea. Wolfflin a arătat în cartea sa *Principii fundamentale ale istoriei artei* puterea pe care oboseala a avut-o în repetate rânduri pentru a mobiliza arta, obligând-o să se transforme. [Publicată în Biblioteca Ideas del Siglo XX, condusă de José Ortega y Gasset.] (Ediţie românească: Heinrich Wolfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*. *Problema evoluţiei stilului în arta modernă*, traducere şi postfaţă de Eleonora Costescu, Editura Meridiane, 1968. – *N.t.*) Cu atât mai mult în literatură. Cicero, pentru „a vorbi latineşte" foloseşte încă *latine loqui*; dar în sec. al V-lea, Sidonius Apollinans va trebui să spună *latialiter însuşurrare*. Vreme de prea multe veacuri se spusese acelaşi lucru sub aceeaşi formă.

DEZUMANIZAREA ARTEI

Implica un mare entuziasm pentru artă. Dar când dăm roată aceluiaşi fapt şi-l contemplăm de pe alt versant, surprindem în el un aspect opus de plictiseală sau dispreţ. Contradicţia este evidentă, e foarte important s-o subliniem. În definitiv, ar însemna că arta nouă este un fenomen de natură echivocă, lucru, la drept vorbind, deloc surprinzător, deoarece echivoce sunt mai toate marile fapte din aceşti ani în curs. Ar fi de ajuns să analizăm un pic evenimentele politice din Europa pentru a găsi în ele acelaşi miez echivoc.

Cu toate acestea, contradicţia dintre dragoste şi ură faţă de unul şi acelaşi lucru se atenuează oarecum dacă privim mai îndeaproape producţia artistică a zilei.

Prima consecinţă pe care o aduce cu sine acea retragere a artei în ea însăşi este eliminarea dintr-însa a oricărui patetism. În arta încărcată de „umanitate" se repercuta caracterul grav specific vieţii. Arta era un lucru foarte serios, aproape hieratic. Uneori pretindea nu mai puţin decât să salveze specia umană – la Schopenhauer şi la Wagner. Or, aşa ceva nu poate decât să-l uimească pe cineva care îşi dă

seama că noua inspiraţie este totdeauna, infailibil, comică. Ea se face auzită, toată, pe această singură coardă şi doar în acest ton. Comjcitatea va fi mai mult sau mai puţin violentă şi va evolua de la /. clovneria” deschisă până la clipitul uşor ironic, dar nu lipseşte niciodată. Şi nu pentru că conţinutul operei ar fi comic – asta ar însemna a recădea într-o modalitate sau o categorie a stilului „uman” –, ci pentru că, oricare i-ar fi conţinutul, arta însăşi devine zeflemea. A căuta, aşa cum am arătat mai sus, ficţiunea ca ficţiune propriu-zisă este o intenţie care nu poate avea loc decât într-o stare sufletească jovială. Asta e ceea ce perturbă cel mai mult înţelegerea operelor tinere din partea persoanelor serioase, cu sensibilitate mai puţin actuală. Ele cred că pictura şi muzica celor noi sunt pură „farsă” – în sensul rău al cuvântului – şi nu admit posibilitatea ca să poţi vedea anume în farsă misiunea radicală a artei şi acţiunea ei benefică. Ar fi „farsă” – în sensul rău al cuvântului – dacă artistul actual ar pretinde să intre în competiţie cu arta „serioasă” a trecutului şi dacă un tablou cubist ar solicita acelaşi tip de admiraţie patetică, cvasireligioasă, ca şi o statuie a lui Michelangelo. Dar artistul de acum ne invită să contemplăm o artă care este o glumă, care este, în esenţă, gluma despre sine însăşi. Pentru că în aceasta îşi are obârşia comicitatea acestei inspiraţii, în loc de a râde de cineva sau de ceva determinat – fără victimă nu există comedie –, arta nouă ridiculizează arta.

Şi să nu ne risipim, auzind asta, în prea multe gesturi alarmate, dacă vrem să rămânem înţelepţi. Nicicând arta nu-şi demonstrează mai bine darul magic ca în această zeflemea de sine. Pentru că făcând gestul de a se anihila pe ea însăşi, ea continuă să fie artă şi, printr-o miraculoasă dialectică, negarea de sine este conservare de sine şi triumf.

Tare mă-ndoiesc că pe un tânăr de azi l-ar putea interesa un vers, o trăsătură de penel, un sunet care să nu poarte în sinea-i un reflex ironic.

La urma urmelor, nici nu este ceva complet nou ca idee şi teorie. La începutul secolului al XIX-lea, un grup de romantici germani condus de fraţii Schlegel a proclamat ironia ca pe maxima categorie estetică şi din raţiuni ce coincid cu noua intenţie a artei. Aceasta nu se justifică dacă se mărgineşte să reproducă realitatea, dublând-o inutil. Misiunea ei e de a suscita un orizont ireal. Pentru a realiza aşa ceva nu există alt mijloc decât negarea realităţii noastre, situându-ne prin acest act

deasupra ei. A fi artist înseamnă a nu lua în serios pe omul atât de serios care suntem când nu suntem artişti.

Este limpede că acest destin de inevitabilă ironie conferă artei noi o nuanţă monotonă numai bună ca să-l aducă la disperare până şi pe cel mai răbdător ins. Dar, totodată, se nivelează contradicţia dintre iubire şi ură pe care am semnalat-o mai înainte. Ranchiuna se adresează artei ca seriozitate; dragostea, artei victorioase ca farsă, care triumfă asupra a toate, inclusiv asupra ei înseşi, aşa cum într-un sistem de oglinzi reflectându-se indefinit unele în celelalte, nicio formă nu este şi ultima, toate rămân mofluze şi devin pură imagine.

Netranscendenţa artei

Toate acestea se concentrează în simptomul cel mai acut, i grav şi mai profund pe care-l prezintă arta tânără, o trasă-DEZUMANIZAREA ARTEI

tură extrem de stranie a noii sensibilităţi estetice care impune o meditaţie foarte vie. E ceva foarte delicat de rostit, deoarece, printre ahe motive, este foarte greu de formulat cu precizie. Pentru omul din generaţia cea mai nouă, arta este un lucru fără transcendenţă. O dată scrisă această frază, mă sperii de ea când îi observ nenumărata iradiere de semnificaţii diferite. Căci nu e vorba ca fiecărui ins de astăzi arta să i se pară un lucru fără însemnătate sau mai puţin însemnat decât insului de ieri, ci de faptul că artistul însuşi îşi vede arta ca pe o muncă netranscendentă. Nici asta nu exprimă însă riguros adevărata situaţie. Deoarece adevărul nu este că pe artist l-ar interesa în mică măsură opera şi profesia lui, ci că ele îl interesează tocmai fiindcă nu au o importanţă gravă şi tocmai pentru că sunt lipsite de ea. Cazul nu poate fi bine înţeles dacă nu-l privim în opoziţie cu ceea ce era arta acum treizeci de ani şi, în genere, de-a lungul întregului secol trecut. Poezia sau muzica erau pe atunci activităţi de un calibru enorm: se aştepta de la ele nimic mai puţin decât salvarea speciei umane din ruina religiilor şi din relativismul inevitabil al ştiinţei. Arta era transcendentă într-un sens nobil. Era astfel prin tema ei, care consta îndeobşte în cele mai grave probleme ale umanităţii, şi era şi prin sine însăşi, ca facultate umană ce dădea justificare şi demnitate speciei. Merita văzut gestul solemn pe care-l adopta în faţa masei marele poet şi misticul genial, gest de profet sau întemeietor de religie, postura maiestuoasă de om de statvăspunzător de destinele universale.

Bănuiesc că pe un artist de azi l-ar îngrozi să se vadă uns cu o

misiune atât de enormă şi obligat, în consecinţă, să trateze în opera lui materii capabile de asemenea repercusiuni. Lui începe să-i miroasă cumva a fruct artistic tocmai când începe să observe că aerul îşi pierde seriozitatea, iar lucrurile prind a ţopăi uşuratic, libere de orice formalitate. Acea piruetare universală este pentru el semnul autentic că muzele există. Dacă se poate spune că arta îl salvează pe om, e doar pentru că-l salvează de seriozitatea vieţii şi trezeşte în el neaşteptata copilăreală. Reîncepe să fie simbol al artei flautul magic al lui Pan, care-i face pe iezi să dănţuiască la marginea pădurii.

Toată arta nouă se dovedeşte inteligibilă şi capătă o anume doză de măreţie când e interpretată ca o încercare de a crea puerilitate într-o lume bătrână. Alte stiluri pretindeau să fie puse în legătură cu dramaticele mişcări sociale şi politice sau chiar cu profundele curente filosofice ori religioase. Noul stil, din contră, solicită din capul locului să fie apropiat de triumful sporturilor şi al jocurilor. Sunt două fapte surori, de aceeaşi obârşie.

În câţiva ani am văzut cum creşte mareea sportului în paginile periodicelor, făcând să naufragieze aproape toate caravelele seriozităţii. Articolele de fond ameninţă să coboare în abisul lor titular, iar la suprafaţă navighează victorioase iolele de regată. Cultul corpului este dintotdeauna simptom de inspiraţie puerilă, deoarece este frumos şi agil doar în adolescenţă, în vreme ce cultul spiritului indică voinţă de îmbătrânire, deoarece ajunge la plenitudine doar după ce trupul a intrat în decadenţă. Triumful sportului semnifică victoria valorilor tinereţii asupra valorilor senectuţii. Acelaşi fenomen se petrece cu cinematograful, care e, prin excelenţă, o artă corporală.

În generaţia mea încă se bucurau de mare prestigiu manierele bătrâneţii. Adolescentul năzuia să înceteze cât mai curând cu putinţă să fie adolescent şi prefera să imite umbletul obosit al bărbatului uzat de ani. Azi, băieţii şi fetele fac eforturi de a-şi prelungi copilăria, iar tinerii de a-şi păstra şi a-şi pune în evidenţă tinereţea. Nu încape îndoială: Europa intră într-o etapă de puerilitate.

Evenimentul nu trebuie să surprindă. Istoria se mişcă după mari ritmuri biologice. Mutaţiile ei maxime nu pot proveni din cauze secundare şi de amănunt, ci din factori foarte elementari, din forţe primare cu caracter cosmic. Bine ar fi ca diferenţele cele mai mari şi aşa zicând polare, existente în fiinţa vie – sexele şi vârstele –, să nu exercite o înrâurire şi asupra profilului vremurilor. Şi, într-adevăr, este

lesne de observat că istoria se balansează ritmic de la un pol la altul, lăsând ca în unele epoci să predomine calităţile masculine şi în altele cele feminine sau exaltând uneori natura juvenilă, iar alteori pe cea a maturităţii ori a bătrâneţii.

Aspectul pe care-l ia existenţa europeană în toate ordinele anunţă o vreme a masculinităţii şi a tinereţii. Femeia şi bătrânul trebuie să cedeze pentru o perioadă cârmuirea vieţii în favoarea adolescenţilor, și nu e de mirare că lumea pare a-şi pierde treptat din gravitate.

Toate caracterele artei noi se pot rezuma în cel referitor la netranscendenţa ei, care, la rândul său, nu constă în altceva decât în faptul că arta și-a schimbat amplasarea în ierarhia preocupărilor sau intereselor umane. Acestea pot fi reprezentate ca o serie de cercuri concentrice, a căror rază e distanţa dinamică până la axul vieţii noastre, unde acţionează supremele noastre năzuinţe. Lucrurile de orice ordin – vitale sau culturale – se rotesc pe acele orbite diverse atrase mai mult ori mai puţin de centrul cordial al sistemului. Ei bine, aş zice că arta, situată înainte – ca ştiinţa sau politica – foarte aproape de axul entuziast, susţinător al persoanei noastre, s-a deplasat către periferie. Nu şi-a pierdut niciunul dintre atributele exterioare, dar a devenit distantă, secundară şi mai puţin încărcată.

Aspiraţia către arta pură nu este, după cum se crede îndeobște, o trufie, ci, din contra, o mare modestie. Golindu-se de patetism omenesc, arta rămâne fără nicio transcendenţă – ca artă în exclusivitate, fără altă pretenţie.

Concluzie

Isis mirionima, Isis cea cu zece mii de nume îi spuneau egiptenii zeiţei lor. Aşa este oarecum orice realitate. Componentele, trăsăturile ei sunt nenumărate. Nu-i oare o cutezanţă să vrei, cu câteva denumiri, a defini un lucru, fie şi pe cel mai umil? Ar fi o întâmplare extraordinară ca notele puse în evidenţă de noi dintre altele infinite să se dovedească a fi, într-adevăr, cele decisive. Improbabilitatea sporeşte când este vorba de o realitate născândă care-şi iniţiază traiectoria în spaţii.

Este, prin urmare, extrem de probabil ca această încercare de a stabili filiaţia artei noi să nu conţină decât erori. Terminând-o, în volumul ocupat de ea cresc acum în mine curiozitatea şi speranţa ca după ea să se facă altele mai bine ţintite. Multora le vom putea împărţi

cele zece mu de nume.

Ar însemna să mi se dubleze însă greşeala dacă s-ar pretinde să-mi fie îndreptată detaşându-i-se doar o caracteristică parţială neinclusă în această anatomie. Artiştii obişnuiesc să cadă în această greşeală când vorbesc despre arta lor şi nu-şi iau distanţa cuvenită pentru a putea avea o vedere amplă asupra faptelor. Cu toate acestea, nu mă îndoiesc că formula cea mai apropiată de adevăr va fi aceea care, în expresia sa cea mai unitară şi mai armonioasă, va fi valabilă pentru un număr cât mai mare de particularităţi – şi, ca la războiul de ţesut, o singură lovitură înnoadă mii de fire.

M-a însufleţit exclusiv plăcerea de-a încerca să înţeleg – nu mânia şi nici entuziasmul. M-am străduit să caut sensul noilor scopuri artistice, ceea ce, evident, presupune o stare de spirit plină de bunăvoinţă prealabilă. Dar e oare posibil să te apropii altminteri de o temă fără a o condamna la sterilitate?

Se va spune că arta nouă n-a produs până acum nimic care să merite osteneala şi eu unul sunt foarte înclinat să cred acelaşi lucru. Din operele tinere m-am străduit să le extrag intenţia, şi anume partea suculentă, nepreocupându-mă de realizarea lor. Cine ştie ce va produce stilul acesta care abia se naşte! întreprinderea la care se înhamă e fabuloasă – vrea să creeze din nimic. Trag nădejde ca de aici înainte să se mulţumească cu mai puţin şi să izbutească mai mult.

Oricare i-ar fi însă erorile, există un punct, după judecata mea, de nezdruncinat în noua poziţie: imposibilitatea de a face calea întoarsă. Toate obiecţiile ce se pot aduce inspiraţiei acestor artişti pot fi judicioase şi, totuşi, nu vor furniza motive suficiente pentru a o condamna. Obiecţiilor ar trebui să li se adauge altceva: sugerarea altui drum pentru artă care să nu fie acesta dezumanizator şi să nu repete căile de care s-a făcut uz şi abuz. E foarte greu să tot clamezi că arta este mereu posibilă în cadrul tradiţiei. Dar această frază confortabilă nu-i e de niciun folos artistului care aşteaptă, cu penelul sau condeiul în mână, o inspiraţie concretă1.

*E*I *Sol*

1 [Prima jumătate din *Dezumanizarea artei* s-a publicat iniţial în ziarul *ol*, în zilele de I, 16, 23 I; şi 1 II, 1924, şi include textul până la epigraful care începe la p. 50 a ediţiei de faţă. Opera întreagă s-a editat sub formă de carte în 1925. În acea primă ediţie a fost publicată împreună cu eseul *Idei despre roman*. Acest eseu este retipărit în

volumul *Ideas sobre el teatro y la novela*, publicat în Colecţia de faţă.]

ALTE ESEURI DE ESTETICĂ

MEIER-GRAEFE

Sensibilitatea politică a naţiunilor culte este atât de ascuţită, încât, dacă se ating, pe neaşteptate, lucruri aparent foarte îndepărtate de treburile guvernamentale, ea se agită şi se înfiorează. Ceva asemănător se petrece în Germania, unde nu numai marea turmă filistină, ci şi numeroşi savanţi şi artişti privesc impresionismul pictural ca pe un duşman al patriei. Un atare fenomen vădeşte viciul naţionalist al intoleranţei: în acest sens el merită, ca orice naţionalism, un dispreţ elegant. Dar, pe de altă parte, este şi simptom al unei culturi încă robuste, trăite şi integrale, al unei viziuni despre lume compacte şi atât de elastice, încât cea mai neînsemnată comoţie într-una din extremităţile sale se propagă în totalitatea ei, galvanizând-o. Şi, efectiv, filistinii nu greşesc când acuză impresionismul că este dizolvant, corupător al substanţelor imperialiste care dau o coeziune antiistorică, violentă, variatului roi de popoare germanice. Imperiul german, ca acele locuinţe lacustre aşezate pe smârcul nesănătos şi instabil, se află constituit pe ceva culturalmente fals. Strădania educativă germană este azi – nu vorbesc de ieri! – o fabrică de falsificări. De la grădiniţele de copii şi până la seminariile Universităţilor s-a montat o industrie gigantică de falsificat oamenii, pentru a-i preschimba în slujitori ai imperiului. Există o ştiinţă imperialistă, o muzică naţionalistă, o literatură corupătoare, o pictură idealizantă şi moleşitoare care acţionează fără răgaz asupra economiei spirituale a germanilor, izbutind să tocească instinctele aspre ale veracităţii ce caracterizează acţiunea istorică a acelei rase barbare, adică proaspătă şi încă fără complicităţi, a cărei victorie rapidă a fost o irupţie de virtuţi inedite.

Solidaritatea care există între elementele culturii e atât de mare, încât, căutând adevărul unuia din ele eşti ameninţat să-l găseşti pe cel al tuturor celorlalte. De aceea conservatorii germani ştiu foarte bine că, dacă e încurajată pictura veristă – a cărei formulă pesemne excesivă, necumpătată şi mistică este impresionismul –, nu va trece mult timp până când se va descoperi adevărul moral în paginile cărţilor şi se va vota adevărul politic în corpul electoral. Iată în ce fel exerciţiul inocent de a picta nişte mere sau nişte cartofi, întocmai cum le-a lăsat Dumnezeu – aşa cum a făcut Cezanne zi de zi, vreme de treizeci de ani neîntrerupţi –, poate deschide prima breşă în zidul de falsificări în

spatele căruia s-a fortificat cel mai puternic imperiu actual.

Dar în opoziţie cu această Germanie de azi se află cealaltă Germanie, cea de ieri şi de mame, cea de totdeauna. Şi această Germanie nu moare; dacă ar muri, ar deceda deopotrivă unicele posibilităţi care-i mai rămân Europei în sensul unui viitor demn de a fi trăit. Tradiţia lui Leibniz, Kant şi Virchow continuă să-şi exercite înrâurirea asupra pământului împenahzat, silnicit şi-şi găseşte mereu izvorul în oameni entuziaşti care vă vor fi semnalaţi, dacă ajungeţi pe-acolo, ca inşi periculoşi, duşmani ai Constituţiei.

Zilele acestea a trecut prin Madrid un german de soiul acesta: Julius Meier-Graefe1, critic exacerbat al picturii impresioniste şi, ca atare, cetăţean tenebros şi de temut. În strălucita cruciadă care începe să se ridice în Germania în apărarea adevărului artistic, Meier-Graefe poartă o suliţă de avangardă. Şi a fost atât de îndrăzneţ, încât, acum patru-cinci ani, a publicat o carte, *Cazul Bocklin*, unde era ponegrit fără sfială pictorul cel mai faimos dintre cei ce au favorizat minciuna imperială. Bocklin2! Nume sacru pentru fetele germane! În faţa tablourilor sale suave, ingenioase, pictate, mai mult decât cu

1 Critic de artă născut la Reşiţa (1867 – 1935), cofondator al societăţii artistice şi al revistei *Pan* (1895 – 1900). (*Ki.*)

2 Arnold Bocklin (1827 – 1901), pictor elveţian, elev al lui I.W. Schirmer la Düsseldorf, activ la Weimar, München, Elveţia şi Italia, pictor de factură romantică, autor de pânze cu teme mitologice şi spiritualiste (*N.t.*).

culorile lui, cu idei generale, cu blânde locuri comune culese cu lingura de spumă din clocotul romantic, tinerele fecioare bavareze, cu carnaţii atât de albe şi atât de liniştite, cu suflete gotice şi harnice, purtând miere pe gene şi o albină în inimă, s-au înduioşat cu delicateţe şi au visat altă lume mai vagă, mai lesnicioasă, mai plină de neprevăzut decât cea adevărată, o lume, în sfârşit, unde să domnească peren feudalismul. Ce altă artă le poate plăcea acestor făpturi cu nervii neexersaţi şi care n-au depăşit un erotism elementar? Imperialismul german se foloseşte de cei o sută de metri pătraţi de pânză pe care îi va fi pictat Bocklin ca de un ecran ce interceptează viziunea vieţii reale, teribil de precise şi inechivoce, „a acestei văi a lacrimilor – după cum spunea Sancho –, a acestei lumi rele ce ne e dată, unde mai că nu se găseşte nimica fără un amestec de răutate, înşelăciune şi potlogărie”, a

acestui tărâm de foamete şi saţ, de frivolitate şi deznădejde, care, *cu cât va fi mai rea*, *cu atât mai mult va trebui ordonată* şi pentru a cărei ameliorare vor fi obligatorii convulsii şi mai grave. Căci, la urma urmelor, cititorule, tablourile lui Bocklin sunt un ecran enorm cu care se încearcă mascarea socialismului.

Astăzi nu vream să fac altceva decât să-i trimit un salut recunoscător lui Meier-Graefe, care a spus lucruri atât de judicioase despre impresionismul vechilor noştri pictori. În confuzia muzeelor şi-n întunericul mănăstirilor şi capelelor noastre avem cele mai profunde învăţături de veracitate estetică din câte există pesemne în Europa. Marii pictori din secolul al XIX-lea au venit să înveţe la aceste şcoli de naturaleţe şi, întorcându-se în patriile lor, au deschis o nouă Eră în pictură. Manet – a spus Meier-Graefe – îl învaţă pe omul actual ceea ce este peren în Velázquez. Cezanne serveşte oarecum de introducere la EI Greco. Păcat că nu s-a încercat în Spania o expoziţie retrospectivă a picturii străine din secolul trecut. Şi e de asemenea păcat că nicio casă editorială nu întreprinde o traducere a *Evoluţiei artei moderne*, operă capitală a lui Meier-Graefe.

Ellmparaal, 19 iulie 1908

O EXPOZIŢIE ZULOAGA?

O EXPOZIŢIE ZULOAGA?

Printre lucrurile uşor de făcut, cel mai însemnat pe care l-ar putea întreprinde acum ministrul Instrucţiunii Publice ar fi, după opinia mea, o Expoziţie Zuloaga1. Nu e vorba de un omagiu: omagii se fac zi de zi şi va ajunge aproape să fie un semn de distincţie ca bărbaţilor cu adevărate merite să nu li se mai consacre niciun fel de omagiu. Oamenii de înaltă valoare nu au nevoie de asemenea bacşişuri măgulitoare: le e de ajuns propria lor substanţă. Plăcerea marelui artist sau a marelui gânditor de a se găsi în faţa operei încheiate, încă fragedă de pe urma creaţiei, plăteşte cu prisosinţă teribilele eforturi condensate în ea. Oportunitatea unei Expoziţii Zuloaga se întemeiază pe utilitatea sa pentru noi, cei care ne-am duce s-o vizităm. Şi nu pentru asta e pus aici Ministerul Instrucţiunii Publice şi al Artelor Frumoase? Funcţia lui nu este să premieze meritele spaniolilor care triumfă cu condeiul sau penelul; ea este mai degrabă să facă posibilă cultura, să încurajeze în masa anonimă preocupările elevate, să suscite în ambianţa publică motivaţii de virtualitate superioară şi să facă astfel încât trivialitatea raporturilor cetăţeneşti să fie frecvent străpunsă de

către curente difuze de valori ideale. Nu concep ca un ministru al Instrucţiunii Publice să se considere mulţumit dacă la sfârşitul fiecărei luni nu are certitudinea că a îmbogăţit conştiinţa spaniolă cu o nouă temă culturală. Demnitatea lui este cea mai înaltă într-o

1 Prea puţin cunoscut la noi în ţară, Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870 – 1945), de origine bască, a fost unul din pictorii spanioli cei mai apreciaţi pe plan european. O artă aspră şi deopotrivă diafană, în care se regăseşte întreaga varietate a tipurilor şi peisajelor hispanice, într-o simbolistică uneori brutal realistă. – *N.t*.

societate europeană, este forma modernă a celeilalte magistraturi divine pe care Aaron, fratele lui Moise, a exercitat-o asupra câmpiilor toride ale lui Faraon. Ar fi ruşinos să se mulţumească a administra serviciile pedagogice naţionale: în fruntea personalului educativ, ministrului îi revine activitatea ardentă de prim învăţător. De ce să nu se străduiască a le solicita marilor personalităţi europene să ţină conferinţe în Spania? Marii exploratori – Sven Hedin, Peary –, marii literaţi – France, Lemaître, Pascoli, Bernard Shaw –, marii gânditori – Bergson, Croce, Simmel?...

Această cerere de a se organiza o Expoziţie Zuloaga are o semnificaţie pedagogică, cea mai bună, cea mai rodnică pe care o poate avea un lucru. Peregrinarea pânzelor ilustre cu figurile lor barbare prin ţinuturile neaoşe de unde au ieşit va răscoli mulţi nervi mucegăiţi, va stârni dispute, va sfărâma opinii putrezite, va ordona unele gânduri şi în nu puţine case de spiritualizate, o dată strânse feţele de masă după cina brutal scurtată la care obligă ministrul Economiei, se va vorbi despre estetică, mulţumită ministrului Artelor Frumoase.

Şi nu doar despre estetică: în pictura lui Zuloaga inimile ricoşează şi se opresc direct la problema spaniolă; tablourile lui sunt ca nişte exerciţii spirituale care ne îmbrâncesc, mai mult decât ne duc, către un examen de conştiinţă naţional. Or, lucrul acesta este cel mai măreţ, cel mai glorios pe care-l poate face pentru viitorul rasei sale un artist hispanic: s-o pună în contact cu sine însăşi, să o scuture şi să o rănească până ce-i trezeşte pe deplin sensibilitatea. S-o înzestreze cu intimitate.

Nu ştiu până unde ar fi nimerit să folosim vocabulele de maxim elogiu referindu-ne la Zuloaga. Maeztu11-a numit „geniu". Este, din capul locului, excesiv: genii sunt doar morţii. Genialitatea este o condensare lentă de valori umane asupra operelor anumitor oameni,

care, ca genii, au fost incomensu

1 Ramiro de Maeztu (1874 – 1936). fiu al unui basc şi al unei englezoaice, reprezentant al generaţiei de la 1898. Întinsă operă eseistică. Mai multe volume, printre care: *Hâda otra España* (1899), *Don Quijote, Donjuan y la Celestina* (1926), *Defensa de la bispanidad* (1934) (N.t).

U

rabili cu epoca lor. Genialitatea este o perspectivă seculară pe care şi-au deschis-o treptat unele cărţi, unele tablouri şi statui, unele forme muzicale. Fără această transcendere a contemporaneităţii nu cred că ar exista vreun temei ca să folosim cuvântul gemu. Se întâmplă că şi după douăzeci şi patru de secole continuăm să scoatem piatră nouă din cariera platonică: Platon trăieşte realmente, încă nu este un trecut; Platon, prin urmare, e un geniu. Genialitatea e, aşadar, o valoare experimentală. Maeztu învaţă azi în *Don Quijote* să-şi ordoneze viziunea despre lume; deci Cervantes nu s-a epuizat în orizontul de idei şi emoţii al vremii sale: porţiuni din spiritul lui i-au transgresat virgine epoca şi astăzi continuă să fie fecunde. Genialitatea este experimentală: geniale sunt creaţiile care încă pot avea copii, care sunt matrice de cultură vii. Dacă geniul este ceea ce e incomensurabil cu propriul timp, anticipare a unor posibilităţi nelimitate, cum oare să pretindem a măsura geniul unui om care trăieşte cu noi, contopit cu trecătorul, cu circumstanţialul, cu convenţionalul, cu derizoriul?

Să lăsăm neocupat acel cuvânt care ne-ar obliga, pentru a-l justifica, să fim noi înşine genii; să-l păstrăm pentru oamenii divini în care omenirea s-a cizelat pe sine cu exemple şi, pentru a le marca respectul nostru religios, să fixăm între ei şi noi intervalul de cincizeci, de şaizeci de ani, câţi ni s-ar da să trăim.

Să ne mulţumim a descrie elementele pe care le considerăm valoroase în opera lui Zuloaga: să ne vorbească precis cei care cunosc virtuţile şi viciile tehnice ale picturii sale. Până la ce punct este, de pildă, compatibilă cu titlul de mare pictor folosirea unor maniere străine, administrarea, într-un cuvânt, a arhaismului? Există sau nu aşa ceva la Zuloaga?

Ceea ce cu certitudine există în el este un artist, iar această calitate îl înalţă pesemne mai presus de restul producţiei noastre contemporane. Avem câţiva pictori buni, dar ce înseamnă un om care ştie să picteze în comparaţie cu un artist? Pictorul copiază o realitate

care, mai mult sau mai puţin, se afla aici fără a avea nevoie de intervenţia lui: soarele deasupra unei plaje, pictat admirabil, dar la ce bun, dacă am aici soarele deasupra

O EXPOZIŢIE ZULOAGA?

unei plaje admirabil de reale şi, în plus, ca să mă duc să-l văd, iau trenul, susţinând în felul acesta şi industria feroviară?

Unde sfârşeşte copia şi unde-ncepe adevărata pictură? Nu l-am putea pune oare deasupra celui care pictează lucruri pe acela care ne pictează un tablou?

Mă pomenesc astfel pierdut într-o problemă complicata a artei, căreia mâine îi voi căuta soluţia. Nimica nu-i atât de riscant decât să te lansezi a vorbi despre ceea ce nu cunoşti bine. Sigur e că, dacă nu ştiu mai mult despre pictură, vina îi aparţine ministrului Artelor Frumoase care nu ne oferă suficiente expoziţii.

*E*I *Imparcial*, 29 aprilie 1910

ADAM ÎN PARADIS[1]

Pentru maestrul meu Francisco Alcántara

I

Ce-ar zice marele meu prieten Alcántara dacă m-ar surprinde în livada lui furându-i roadă? Adevărul e că, atunci când ne apucăm să vorbim despre ceea ce nu înţelegem bine, simţim acea nelinişte care-l muşcă pe oricine intră fără îngăduinţă pe domeniul altuia: legea proprietăţii pe care o încălcăm ne răneşte tălpile picioarelor şi privirile noastre îl caută, în spatele spinilor de pe creasta zidului, pe paznicul vigilent însărcinat să ne dea afară. Alcántara iubeşte însă atât de mult pictura, încât îi place şi dacă vorbeşti anapoda despre tehnicile ei, şi dacă n-o faci cu tot respectul. Lipsa de respect e, la urma urmelor, o formă de curtoazie.

Oricum, nu socot că ar fi pernicios ca fiecare să facă o încercare cinstită de a se orienta în ceea ce nu cunoaşte. Eu unul caut să-mi lămuresc originea acelor emoţii care s-au degajat din tablourile lui Zuloaga prima dată când le-am văzut: nimic mai mult. Le va reveni apoi pictorilor să spună dacă e ceva judicios în atare reflecţii, pentru că, la drept vorbind, numai ei se pricep la pictură. Profanul se instalează în faţa unei opere de artă fără prejudecăţi, dar asta e postura unui

---

[1] [Serie de articole publicate în ziarul El Imparcial în zilele de 4 şi 30 V; 20 VI; 27 VII şi 15 VII 1910.]

urangutan. Fără prejudecăţi nu e chip să ne formăm judecăţile. În prejudecăţi, şi numai în ele, găsim elementele necesare pentru a judeca. Logica, etica şi estetica sunt literalmente trei prejudecăţi, mulţumită cărora omul se poate menţine la suprafaţa zoologiei şi, eliberându-se prin artificiul lacustru, îşi făureşte cultura absolut liber, raţional, fără intervenţia unor substanţe mistice sau a altor revelaţii în afara revelaţiei pozitive, sugerată omului de azi de ceea ce a făcut omul de ieri. Prejudecăţile iniţiale ale părinţilor produc o decantare de judecăţi care slujesc drept prejudecăţi generaţiei copiilor şi tot aşa, într-o creştere densă, într-o strânsă solidaritate de-a lungul istoriei. Fără această condensare tradiţională de prejudecăţi nu există cultură.

Pictorii sunt moştenitori ai tradiţiei plastice: să le rezervăm lor dreptul de a judeca pictura, iar noi să ne străduim a ne orienta către dobândirea unei prejudecăţi care să ne organizeze sensibilitatea la lumină, culoare şi formă. A vrea, în faţa *Sfântului Mauriciu* al lui EI Greco, să revii la viziunea primitivă asupra lucrurilor ar fi ca şi cum ai încerca zadarnic să adopţi o atitudine nedemnă de cinocefal.

Caracteristic tablourilor lui Zuloaga e faptul că nici nu începem bine să dialogăm despre ele, că ne şi pomenim prinşi în complicaţia acestei întrebări: este oare Spania aşa sau nu este aşa? Nu se mai vorbeşte, aşadar, de pictură: nu se discută dacă mâinilor sau tenului personajelor lui le corespunde o realitate exterioară tablourilor. Această chestiune de realism plastic rămâne abandonată ca un sac din al cărui pântece s-au revărsat în jur boabe rubinii. Nu încape dovadă mai exactă că Zuloaga nu conchide acolo unde i se termină pictura; el nu-şi epuizează personalitatea în meşteşug. Dincolo de *metier*, Zuloaga continuă să încerce ceva transcendent liniilor şi culorilor, ceva despre a cărui realitate se angajează o dispută. Să notăm cu atenţie: mai întâi ne găsim în faţa unui plan de tuşe în care se transcriu lucrurile lumii exterioare; acest plan al tabloului nu e o creaţie, e o copie. Îndărătul lui întrezărim parcă o viaţă strict interioară tabloului: deasupra acelor tuşe pluteşte parcă o lume de unităţi ideale care se sprijină pe ele şi li se imprimă; această energie internă a tabloului nu este luată din nimic altceva, ea se naşte în tablou, doar în el trăieşte, este tabloul însuși.

Există, aşadar, pictori care pictează lucruri şi pictori care, slujindu-se de lucruri pictate, creează tablouri. Ceea ce constituie această lume de plan secund, pe care o numim tablou, este ceva pur virtual: un tablou se compune din lucruri; ceea ce se găseşte în plus în

el nu mai e un lucru, e o unitate, element indiscutabil ireal, căruia nu-i putem căuta în natură nimic congruent. Definiţia tabloului astfel obţinută este pesemne prea subtilă: unitatea dintre nişte fragmente de pictură. Fragmentele de pictură, de bine, de rău, le-am putea scoate din aşa-numita realitate, copiind-o, dar unitatea oare de unde vine? E o culoare, e o linie? Culoarea şi linia sunt lucruri; unitatea, nu.

Ce e însă un lucru? Un fragment din univers; nu există nimic stingher, nu există nimic solitar şi nici etanş. Fiecare lucru este un fragment din altul mai mare, face trimitere la celelalte lucruri, e ceea ce este mulţumită limitaţiilor şi hotarelor pe care i le impun acestea. Fiecare lucru este o relaţie între multe altele. A picta bine un lucru nu va fi, aşadar, după cum presupuneam mai înainte, o muncă la fel de simplă precum copierea lui; se impune să stabileşti anticipat formula relaţiei lui cu celelalte, adică semnificaţia, valoarea sa.

Dovada că lucrurile nu sunt decât valori este evidentă; să luăm un lucru oarecare, să-i aplicăm sisteme diferite de valorizare şi vom avea tot atâtea lucruri diferite în loc de unul singur. Să comparăm ce anume e pământul pentru un plugar şi pentru un astronom: plugarului îi e suficient să calce pe pielea roşcată a planetei şi s-o scrijelească cu plugul; pământul lui este un drum, nişte brazde şi o recoltă. Astronomul trebuie să determine exact locul pe care-l ocupă globul în fiece clipă în cadrul enormei supoziţii a spaţiului sideral: punctul de vedere al exactităţii îl obligă să-l transforme într-o abstracţie matematică, într-un caz al gravitaţiei universale. Exemplul ar putea continua indefinit.

Nu există, ca atare, acea presupusă realitate imuabilă şi unică cu care ar putea fi comparate conţinuturile operelor artistice: există tot atâtea realităţi câte puncte de vedere. Punctul de vedere creează panorama. Există o realitate de toate zilele alcătuită de către un sistem de relaţii laxe, aproximative, vagi, suficient pentru uzanţele trăirii cotidiene. Există o realitate ştiinţifică făurită într-un sistem de relaţii exacte, impus de necesitatea de exactitate. A vedea şi a atinge lucrurile nu sunt, până la urmă, decât moduri de a le gândi.

Închipuiţi-vă un pictor care priveşte lucrurile din punctul de vedere cotidian şi vulgar: va picta eşantioane. Sau din punctul de vedere ştiinţific: va picta scheme pentru cărţile de fizică. Sau din punctul de vedere istoric: va picta ilustraţii pentru un manual. Să nu mire pe nimeni îndrăzneala mea de a cita nume. Un critic foarte distins,

în faţa *Lăncilor1*, s-a crezut obligat să facă o afirmaţie asemănătoare; după el – eu unul nu mă pronunţ –, căutând tabloul din tabloul *Lăncile*, n-a găsit altceva decât o pagină prodigioasă de istorie a culturii spaniole.

Eu unul nu ştiu nimic despre asta: acum mă străduiesc doar să mă orientez către ceea ce ar trebui să se numească pictor, artist pictural.

Şi, după cum observ, problema este de a determina – dat fiind că lucrurile nu sunt decât relaţii – ce anume gen de relaţii vor fi fiind cele esenţial picturale. Presupuneam la început că, pentru Zuloaga, faptul de a ne surprinde în faţa tablourilor lui discutând dacă Spania este sau nu este aşa cum o pictează el, reprezintă un titlu de glorie. Acum gloria pare echivocă. Spania este o idee generală, un concept istoric. Literatul simpatizează de obicei cu tablourile care-l incită să-şi pună în mişcare turma reflecţiilor sale; literatul este recunoscător ori de câte ori i se înlesneşte un articol. Oare Zuloaga pictează idei generale? Lumea interioară a tablourilor sale, care-l înalţă deasupra simplilor copişti, va fi fost oare construită prin intermediul unui sistem de relaţii sociologice? îndoiala e gravă; un tablou care se traduce direct în forme literare sau ideologice nu e un tablou, e o alegorie. Alegoria nu este o artă independentă şi serioasă, ci un joc, în care ne mulţumim să spunem de o manieră indirectă ceea ce s-ar putea spune foarte bine, ba chiar mai bine, în alte modalităţi felurite.

Nu, în artă nu există joc: nu încape nicio toană. Fiecare artă este necesară; constă în a exprima prin ea ceea ce omenirea n-a putut şi nu va putea exprima niciodată în alt chip. Critica literară i-a dezorientat mereu pe pictori, mai cu seamă de când

1 Este vorba de pânza lui Diego Velázquez *Predarea oraşului Breda*, c-1635, aflată la Muzeul Prado, Madrid, şi cunoscută şi sub numele de *Lăncile*. (*N.t.*)

ALTE ESEURI DE ESTETICA

Diderot a creat genul hibrid de literat-critic de artă, ca şi cum uşurinţa de a transvaza conţinutul unei opere estetice în alt tip de forme expresive n-ar însemna acuzaţia cea mai gravă împotriva ei.

Între arta de a copia pe care o stăpâneşte Zuloaga şi capacitatea lui sociologică, rămâne oare spaţiu pentru un pictor? Ne va servi oare ca exemplu de artist plastic?

Ştim acum că unitatea transcendentă care poate organiza

tabloul nu trebuie să fie filosofică, matematică, mistică sau istorică, ci pur şi simplu picturală. Când ne plângem de lipsa de transcendenţă care-i necăjeşte pe pictori, este limpede că nu pretindem ca pânzele lor să se preschimbe în luminoase tratate de metafizică.

II

Cu vaga intenţie de-a căuta o formulă care să definească idealul picturii, am scris primul articol, intitulat *Adam în Paradis*. Nu ştiu bine de ce l-am numit aşa; ajuns la capătul articolului, mă vedeam pierdut în acea pădure întunecoasă a artei, unde au văzut limpede doar cei orbi, ca Homer. În confuzia mea, am recurs la amintirea unei vechi prietenii: doctorul Vul-pius, neamţ, profesor de filosofie. De multe ori – m-am gândit eu – mi-a vorbit bărbatul acesta, subtil şi metafizic, despre artă; obişnuiam să ne plimbăm în fiecare după-amiază prin grădina zoologică din Leipzig, umedă, acoperită de gazon verde-închis şi plantată cu copaci înalţi şi întunecoşi. Din când în când, vulturii emiteau câte un intens ţipăt legionar şi imperial; „wapiti"-ul sau cerbul din Canada mugea de dorul vastelor păşuni reci şi nu rareori câte un cuplu de raţe se hârjonea pe ape cu o larmă senzuală, scandalizând populaţia onestă a animalelor mai mari şi mai rezervate.

Erau ceasuri profunde şi zăbavnice: doctorul Vulpius nu vorbea decât despre estetică şi-mi anunţa călătoria lui în Spania. După el, estetica definitivă trebuie să vină din ţara noastră. Ştiinţa modernă e de origine italo-franceză; germanii au creat etica, s-au justificat prin harul moral şi teologic, dat fund că celălalt le lipseşte; englezii, prin politică. Aşa îmi spunea, după multe paragrafe, în vreme ce, cu o lentoare exasperantă, un îngrijitor de-al grădinii îi pilea elefantului calozitatea de pe frunte. Elefantul e gânditor.

I-am cerut prietenului meu să scrie ceva în măsură să justifice titlul primului meu articol. Ceea ce mi-a trimis este lung şi prea „tehnic" sau, cum spunem noi când dintr-un lucru nu ne interesează nici măcar suprafaţa: prea profund. Îl poftesc totuşi pe cititorul preocupat de problemele artistice să citească cele ce urmează şi să mediteze asupra lor câteva minute.

III

Amatorii de artă dispreţuiesc de obicei estetica. E un fenomen lesne de explicat. Estetica încearcă să domesticească grea-bănul rotund şi neliniştit al lui Pegas; ea pretinde să înscrie în grila conceptelor supraabundenţa inepuizabilă a substanţei artistice.

Estetica este cvadratura cercului; prin urmare, o operaţie destul de melancolică.

Nu e cu putinţă să încarcerezi într-un concept emoţia frumosului care scapă pe la înnădituri, curge, se eliberează ca spiritele inferioare pe care cultivatorul magiei negre se străduia zadarnic să le vâneze ca să le închidă în pântecele baloanelor de laborator. În estetică uiţi mereu ceva, după ce închizi cu mare trudă cufărul şi eşti nevoit să-l deschizi iar, şi iar să-l închizi şi, în cele din urmă, s-o iei de la capăt. Cu o particularitate: ceea ce uitasem este totdeauna lucrul principal.

De aici împrejurarea că, pusă în faţa operei de artă, observaţia estetică nu dă niciodată satisfacţie. Ea se înfăţişează timidă, stângace, servilă, venind parcă dintr-o lume inferioară unde totul e cum nu se poate mai trivial şi mai sordid. Se cade să avem în vedere aceasta ori de câte ori reflectăm asupra artei. Arta e imperiul sentimentului şi, în structura acestui imperiu, gândirea în poate sălăşlui decât într-o manieră plebee şi vulgară, nu poate reprezenta decât vulgaritatea. În ştiinţă şi în morală, conceptul este suveran: el este legea, el construieşte lucrurile. În artă, rolul său e numai de ghid, de orientator, precum acele mâini ridicole care, din dispoziţia autorităţii locale, sunt văp-site la intrarea în satele spaniole şi sub care se poate citi: „Pe aici se ajunge la biroul de accize”.

Aşa se explică dispreţul pe care-l simt faţă de estetică amatorii de artă; ea li se pare filistină, formalistă, anodină, lipsită de suculentă şi fecunditate; ei ar vrea să fie chiar mai frumoasă decât tabloul sau poezia. Dar pentru cine e conştient de ceea ce înseamnă o orientare exactă în chestiuni de acest tip, estetica este la fel de valoroasă ca şi opera de artă.

IV

Pentru a ne orienta în semnificaţia unei arte se cuvine să-i determinăm tema ideală. Fiecare artă ia naştere prin diferenţierea necesităţii radicale de exprimare care există în om, care *este* omul. La fel, simţurile animalului sunt canale particulare pe care şi le-a deschis, prin materia omogenă, o sensibilitate radicală: pipăitul. Şi prima viziune n-au produs-o nervul optic şi bastonasele terminale ale aparatului vizual, ci necesitatea de a vedea, vederea însăşi şi-a creat instrumentul. În interiorul animalului primitiv o lume de posibile luminozităţi exploda ca o garoafă, şi acea lume excesivă, care nu putea fi savurată dintr-un foc, şi-a croit un drum, o cărare prin ţesuturile

carnale, o albie de eliberare către exterior, către spaţiu, unde a izbutit să se distribuie amplu.

Altfel spus: funcţia creează organul[2]. Şi funcţia cine o creează? Necesitatea. Şi necesitatea? Problema.

Omul poartă în sine o problemă eroică, tragică: orice face, toate activităţile sale nu sunt decât funcţii ale acelei probleme, paşi făcuţi întru rezolvarea acelei probleme. Şi aceasta e de un atare calibru, încât nu poate fi combătută prin luptă la câmp deschis: urmând maxima *divide et impera*, omul o secţionează şi o rezolvă parţial şi pe stadii.

Ştiinţa este soluţia primului stadiu al problemei; morala este soluţia celui de-al doilea. Arta reprezintă încercarea de-a rezolva ultimul ungher al problemei.

Trebuie, prin urmare, pentru subiectul nostru, să indicăm în ce constă problema umană, din care, ca dintr-un focar virtual, derivă toate actele omului, iar apoi, arătând ce anume din acea problemă urmează a fi soluţionat de către ştiinţă şi de către morală, vom obţine problema pură şi genuină a artei.

Artele sunt centri senzitivi nobili, prin intermediul cărora omul îşi exprimă ceea ce nu poate ajunge altfel la o formulare. După cum vom vedea, caracteristic pentru problema proprie artei este de a fi insolubilă. Insolubilă fiind, omul încearcă s-o cuprindă separându-i diferitele aspecte, iar fiecare artă particulară este expresia unui aspect genuin al problemei generale.

Fiecare artă, aşadar, răspunde unui aspect radical al elementului celui mai intim şi mai radical pe care omul îl ascunde-n sine. Şi acel aspect nu va fi, prin urmare, decât tema ideală a fiecăreia.

Istoria unei arte este seria încercărilor de a exprima acea temă ideală care justifică diferenţierea ei de celelalte arte: este traiectoria pe care o parcurge, ca o săgeată înaripată, pentru ca, cine ştie când, la sfârşitul timpurilor, să se înfigă în ţinta ei. Şi acel punct din infinit marchează direcţia, sensul, fiinţa fiecărei arte.

---

[2] Şi asta mi s-ar părea astăzi o blasfemie, dacă nu mi s-ar părea o naivitate. Nici funcţia nu creează organul, nici organul funcţia. Organul şi funcţia sunt coetanee (Notă din 1915). [Această notă şi următoarea au fost adăugate de autor când şi-a retipărit eseul de faţă în cartea sa Personas, obras, cosas, Madrid, 1916. „Şi”-ul iniţial se referă la alte note cu corecturi adăugate şi ele altor eseuri aflate în paginile precedente ale cărţii menţionate.]

V

A sesiza un lucru nu înseamnă a-l cunoaşte, ci doar a-ţi da seama că în faţa noastră se prezintă ceva. O pată întunecată, departe, la orizont, ce-ar putea fi? Să fie oare un om, un copac, turla unei biserici? Nu ştim: pata întunecată aşteaptă, năzuieşte să o determinăm: avem în faţa ochilor nu un lucru, ci o problemă. Digerăm şi nu ştim ce e digestia; iubim şi nu ştim ce e iubirea.

Pietrele, animalele trăiesc: sunt viaţă. Animalul se mişcă, pare-se, dintr-un imbold propriu; simte durerea, îşi desface membrele: el îşi este propria sa viaţă. Piatra zace supusă într-o veşnică torpoare, într-un somn dens care îşi exercită apăsarea asupra pământului: însăşi inerţia ei este viaţa ei, este ea. Dar nici piatra, nici animalul nu sesizează că trăiesc.

Într-o bună zi ca toate celelalte, cum zic poveştile arabe, colo, în Grădina Edenului – care, după profesorul Delitzsch[3], din Berlin, în cartea sa *Unde se afla Paradisul*? se situează pe la Padam-Aram, cum vii dinspre Tigru spre Eufrat –, într-o zi deci, Dumnezeu a zis: „Să-l facem pe om după chipul nostru”. Evenimentul a fost de o enormă însemnătate: omul s-a născut şi brusc s-au auzit sunete şi zgomote uriaşe de-a lungul şi de-a latul universului, sferele au aprins lumini, lumea s-a umplut de mirosuri şi gusturi, de bucurii şi suferinţe. Într-un cuvânt, când s-a născut omul, când a început să trăiască el, a început şi viaţa universală.

Dumnezeu, în adevăr, nu este decât numele pe care-l dăm capacităţii de a ne da seama de lucruri. Dacă Dumnezeu, ca atare, l-a creat pe om după asemănarea sa, vrea să însemneze că a creat în el prima capacitate de a-ţi da seama care existase până atunci, în afara lui Dumnezeu. Dar textul venerabil zice doar *după chipul său*: deci capacitatea ce i-a fost dăruită omului nu coincidea exact cu cea divină originară, era o aproximare de clarviziunea lui Dumnezeu, o înţelepciune degradată şi fără pondere, un *ceva ca şi cum*. Între capacitatea lui Dumnezeu şi cea a omului era aceeaşi distanţă ca şi între faptul de a-ţi da seama de un lucru şi faptul de a-ţi da seama de o problemă, între a sesiza şi a şti.

---

[3] Friedrich Delitzsch (1850-1922), orientalist german, profesor la Leipzig, Breslau şi Berlin (din 1899), susţinător al influenţei exercitate de tradiţia veche-orientală asupra Vechiului Testament. (N.t.)

Când Adam şi-a făcut apariţia în Paradis, ca un copac nou, a început să existe ceea ce numim viaţă. Adam a fost prima fiinţă care, trăind, a simţit că trăieşte. Pentru Adam, viaţa există ca o problemă.

Ce este, aşadar, Adam, cu verdeaţa Paradisului în jur, înconjurat de animale; colo, departe, râurile cu peştii lor neliniştiţi şi, mai departe, munţii cu pântece pietrificate, iar apoi mările şi alte pământuri şi Pământul şi lumile?

Adam în Paradis este viaţa pură şi simplă, este suportul şubred al infinitei probleme a vieţii.

Gravitaţia universală, universala durere, materia anorganică, seriile organice, întreaga istorie a omului, neliniştile, exultările lui, Ninive şi Atena, Platon şi Kant, Cleopatra şi Don Juan, corporalul şi spiritualul, momentanul şi eternul şi ceea ce dăinuie… totul gravitând în jurul fructului roşu, copt instantaneu, al inimii lui Adam. Se înţelege oare tot ce înseamnă sistola şi diastola acelei bagatele, toate lucrurile acelea inepuizabile, tot ceea ce exprimăm printr-un cuvânt cu prejme infinite, VIAŢA, concretizat, condensat în fiecare dintre bătăile ei? Inima lui Adam, centru al universului, ca o licoare dând în clocot într-o cupă.

Asta e omul: problema vieţii.

VI

Omul este problema vieţii.

Toate lucrurile trăiesc. Cum adică – ni se va spune – vreţi să restauraţi viziunile mistice ale filosofiei Naturii? Fechner voia ca planetele să fie nişte fiinţe vii dotate cu instincte şi cu o puternică sentimentalitate, asemenea unor enormi rinoceri astronomici care se învârteau pe orbitele lor, puse în mişcare de formidabile pasiuni siderale. Fourier, şarlatanul de Fourier, le acorda corpurilor cereşti o viaţă specifică, numită de el *aromală*, iar atracţia universală nu era, după el, decât expresia matematică a relaţiilor amoroase permanent existente între aştri, care evoluează făcând schimb de arome, ca nişte miri cosmici. Să fie oare ceva asemănător ceea ce vreau să spun eu când spun că toate lucrurile trăiesc? Ne vom înfrupta iarăşi din misticism?

Nimic mai puţin mistic decât ceea ce vreau să spun: toate lucrurile trăiesc.

Ştiinţa pare a reduce semnificaţia cuvântului *viaţă* la o disciplină particulară: biologia. După ea, matematica, fizica, chimia nu se ocupă

de viaţă şi ar exista fiinţe vii – animalele – şi fiinţe care nu trăiesc – pietrele.

Pe de altă parte, fiziologii, vrând să definească viaţa prin intermediul unor atribute pur biologice, se pierd totdeauna şi încă n-au ajuns la o definiţie care să se ţină în picioare.

Faţă de toate acestea, opun un concept de viaţă mai general, dar mai metodic.

Viaţa unui lucru este fiinţa lui. Şi ce e fiinţa unui lucru? Un exemplu ne-o va lămuri. Sistemul planetar nu este un sistem de lucruri, în cazul acesta de planete. Este un sistem de mişcări; prin urmare, de relaţii: fiinţa fiecărei planete este determinată, în cadrul acestui ansamblu de relaţii, aşa cum determinăm un punct într-o reţea de linii. Fără celelalte planete, aşadar, nu e posibilă planeta Pământ, şi viceversa; fiecare element din sistem are nevoie de toate celelalte: el *este* relaţia mutuală dintre celelalte. Astfel, esenţa fiecărui lucru se decide în pure relaţii.

Nu altul e sensul mai adânc al evoluţiei în gândirea umană de la Renaştere încoace: disoluţia categoriei de substanţă în categoria de relaţie. Şi cum relaţia nu este o *res*, ci o idee, filosofia modernă se numeşte idealism, iar cea medievală, care începe cu Aristotel, realism. Rasa ariană pură secretă idealism: astfel Platon, astfel cutare indian care scrie *împurăna* sa: „Când omul pune talpa pe pământ, calcă mereu pe o sută de cărări". Fiecare lucru este o răscruce: viaţa, fiinţa lui este ansamblul de relaţii, de influenţe mutuale în care se găsesc toate celelalte. O piatră de la marginea drumului are nevoie ca să existe de restul Universului[4].

Ştiinţa se străduieşte să descopere *acea fiinţă* inepuizabilă care constituie vitalitatea fiecărui lucru. Dar metoda pe care o foloseşte îşi cumpără exactitatea cu preţul de-a nu-şi realiza niciodată pe de-a-ntregul întreprinderea. Ştiinţa nu oferă doar legi, adică afirmaţii despre ceea ce sunt lucrurile în general, despre ceea ce au ele în comun unele cu altele, despre acele relaţii dintre ele care sunt identice pentru toate sau aproape toate. Legea căderii corpurilor exprimă ceea ce este corpul, relaţia generală potrivit căreia se mişcă *orice* corp. Dar bine, *acest* corp concret ce este? Ce e această piatră venerabilă din munţii

[4] Acest concept leibnizian şi kantian despre fiinţa lucrurilor mă cam irită acum. (Notă din 1915.)

Guadarrama?

Pentru ştiinţă, această piatră este un caz particular al unei legi generale. Ştiinţa transformă fiecare lucru într-un caz, adică în acela care este comun acestui lucru cu multe altele. Asta e ceea ce se numeşte abstracţie: viaţa descoperită de ştiinţă este o viaţă abstractă, în timp ce, prin definiţie, vitalul este concretul, incomparabilul, unicul. Viaţa este individualul.

Pentru ştiinţă, lucrurile sunt cazuri: astfel e rezolvat primul stadiu al problemei vieţii. Acum este necesar ca lucrurile să fie ceva mai mult decât lucruri. Napoleon nu este doar un om, un caz particular al speciei umane: el este acest om unic, acest individ. Şi piatra din Guadarrama e diferită de altă piatră identică din punct de vedere chimic care ar zăcea în Alpi.

VII

Ştiinţa divide problema vieţii în două mari provincii, care nu comunică între ele: natura şi spiritul. Aşa s-au format cele două familii de ştiinţe: cele naturale şi cele morale, cercetând formele vieţii materiale şi pe cele ale vieţii psihice.

În spirit se vede mai limpede decât în materie cum *fiinţa*, viaţa, nu e decât un ansamblu de relaţii. În spirit nu există lucruri, ci stări. O stare de spirit nu e decât relaţia dintre o stare anterioară şi alta posterioară. Nu există, bunăoară, o tristeţe absolută, un lucru „tristeţe”. Dacă înainte simţeam o imensă bucurie, iar acum motivele de bucurie, deşi mari, sunt mai mici, mă voi simţi trist. Tristeţea şi bucuria înfloresc una din alta, sunt stări diverse ale unui aceluiaşi lucru fiziologic, care, la rândul său, este o stare a materiei sau o modalitate a energiei.

Ştiinţele morale sunt însă supuse şi metodei abstracţiei: ele descriu tristeţea în general. Dar tristeţea în general nu e tristă. Ceea ce e trist, ceea ce e oribil de trist e această tristeţe pe care o simt eu în clipa asta. Tristeţea ca viaţă, şi nu ca idee generală, e de asemenea ceva concret, unic, individual.

VIII

Fiecare lucru concret e constituit dintr-o sumă infinită de relaţii. Ştiinţele procedează discursiv, caută una câte una acele relaţii şi, ca atare, vor avea nevoie de un timp infinit ca să le stabilească pe toate. Aceasta e tragedia originară a ştiinţei: să lucreze în vederea unui rezultat pe care nu-l va obţine niciodată în chip deplin.

Din tragedia ştiinţei ia naştere arta. Când metodele ştiinţifice ne părăsesc, încep metodele artistice. Şi dacă pe cea ştiinţifică o numim metodă a abstracţiei şi a generalizării, pe cea a artei o vom numi metodă a individualizării şi a concretizării.

Să nu se spună deci că arta copiază natura. Unde se află oare acea natură exemplară în afara cărţilor de fizică? Naturalul este ceea ce se produce conform legilor fizice, care sunt generalizări, iar problema artei este vitalul, concretul, unicul ca unic, concret şi vital.

Natura este tărâmul stabilului, al permanentului; viaţa, dimpotrivă, este absolut tranzitoriul. Aşa se face că lumea naturală, produs al ştiinţei, este elaborată prin generalizări, în timp ce această nouă lume a vitalităţii pure, pentru a cărei construire a luat naştere arta, trebuie creată prin individualizare.

Natura, înţeleasă astfel ca *natură cunoscută* de către noi, nu ne prezintă nimic individual: individul este doar o problemă insolubilă pentru mijloacele naturaliste şi toate încercările întreprinse de către biologi pentru a o defini s-au dovedit zadarnice. Nu ştim cine e Napoleon, ca individ anume, atâta timp cât un biograf profund nu-i reconstituie individualitatea. Or, biografia este un gen poetic. Pietrele din Guadarrama nu-şi dobândesc specificitatea, numele şi fiinţa proprie în mineralogie, unde apar doar alcătuind cu alte pietre identice o clasă, ci în tablourile lui Velázquez.

IX

Am văzut că un individ, fie el lucru sau persoană, este rezultatul restului total al lumii: el e totalitatea relaţiilor. La naşterea unui fir de iarbă colaborează tot universul.

Se observă oare imensitatea misiunii pe care şi-o asumă arta? Cum să pui în evidenţă totalitatea relaţiilor care constituie viaţa cea mai simplă, viaţa acestui copac, cea a acestei pietre, a acestui om?

În mod real, aşa ceva este imposibil; tocmai de aceea arta e înainte de toate artificiu: ea trebuie să creeze o lume virtuală. Infinitatea relaţiilor este irealizabilă; arta caută şi produce o totalitate fictivă, o infinitate *ca şi cum*. Asta este ceea ce va fi experimentat de nenumărate ori cititorul în faţa unui tablou ilustru sau a unui roman clasic; ni se pare că emoţia primită ne deschide perspective infinite şi infinit de limpezi şi de precise asupra problemei vieţii. *Don Quijote*, de pildă, lasă în noi, ca o tihnă divină, o revelaţie subită şi spontană ce ne îngăduie să vedem fără osteneală, dintr-o singură ochire, o ordonare

foarte largă a tuturor lucrurilor: s-ar zice că, dintr-odată, fără nicio ucenicie prealabilă, am fost ridicaţi la o intuiţie superioară celei omeneşti.

Prin urmare, ceea ce trebuie să-şi propună orice artist este ficţiunea totalităţii; dat fiind că nu putem avea toate lucrurile şi pe fiecare dintre ele, să realizăm măcar forma totalităţii. Materialitatea vieţii fiecărui lucru e inabordabilă; să posedăm, cel puţin, *forma vieţii*.

X

Ştiinţa rupe unitatea vieţii în două lumi: natura și spiritul. Atunci când arta caută forma totalităţii, ea trebuie să contopească din nou cele două feţe ale vitalului. Nu există nimic care să fie doar materie, materia însăşi e o idee; nu există nimic care să fie doar spirit, sentimentul cel mai delicat este o vibraţie nervoasă.

Pentru a realiza această funcţie arta trebuie să pornească de la una din acele lumi şi de la ea să se îndrepte către cealaltă. Aceasta este originea diverselor arte. Dacă mergem de la natură la spirit, dacă, plecând de la figuri spaţiale, căutăm emoţionalul, arta e plastică: pictură. Dacă de la emoţional, de la afectivul care curge în timp aspirăm la plastic, la formele naturale, arta e spirituală: poezie şi muzică. Până la urmă, fiecare artă este atât una, cât şi alta; dar efortul, organizarea ei sunt condiţionate de către punctul de pornire.

XI

Cezanne, probabil, n-a pictat bine niciodată: îi lipseau înzestrările fizice ale pictorului. Cu toate acestea, nimeni dintre contemporani nu a văzut cu atâta profunzime sensul radical al picturii şi nici nu şi-a pus atât de limpede problemele ei substanţiale. Aici nu e niciun paradox: un om ciung de ambele braţe, pus în imposibilitate de a ţine în mână penelul, poate adăposti în pieptul său o emotivitate picturală de prim rang.

Cezanne obişnuia să aibă pe buze un cuvânt de o enormă însemnătate estetică: *a realiza*. După el, acest cuvânt cuprinde alfa şi omega funcţiei artistului. A realiza, adică a preschimba în lucru ceea ce prin sine însuşi nu este aşa ceva.

Arta suferă de mult timp de o gravă dezorientare din pricina utilizării confuze căreia îi sunt supuse aceste două vocabule inocente: realism şi idealism. Îndeobşte, prin realism – de la *res* – se înţelege copia sau ficţiunea unui lucru; realitatea, aşadar, corespunde copiatului; iluzia, ceea ce este imaginat, operei de artă.

Ştim însă la ce să ne aşteptăm puşi în faţa acelei presupuse realităţi a lucrurilor; ştim că un lucru nu este ceea ce vedem cu ochii: fiecare pereche de ochi vede un lucru distinct şi uneori chiar la acelaşi om cele două pupile se contrazic.

Am notat de asemenea că, pentru a produce un lucru, o *res*, ne sunt neapărat necesare toate celelalte. A realiza, prin urmare, nu va însemna a copia un lucru, ci a copia totalitatea lucrurilor şi, dat fiind că acea totalitate nu există decât ca idee în conştiinţa noastră, adevăratul realist va copia doar o idee: din acest punct de vedere n-ar fi nepotrivit să numim în chip mai exact realismul idealism.

Dar cuvântul idealism suferă şi el false interpretări: de obicei, idealist este acela care, în faţa uzanţelor practice ale vieţii, se comportă cu nu ştiu ce stupidă imprecizie şi cecitate, este cel care încearcă să introducă în climatul ambient proiecte adecvate altor clime, cel care umblă adormit prin lume. I se mai spune şi romantic şi visător. Eu unul i-aş zice imbecil.

Istoric vorbind, cuvântul *idee* vine de la Platon. Şi Platon a numit idei conceptele matematice. Şi le-a numit astfel simplu şi exclusiv pentru că sunt ca nişte instrumente mentale ce slujesc la construirea lucrurilor concrete. Fără numere, fără plus şi minus, care sunt idei, acele presupuse realităţi sensibile pe care le numim lucruri n-ar exista pentru noi. Așa încât pentru o idee este esenţială aplicarea ei la concret, aptitudinea ei de a fi realizată. Adevăratul idealist nu copiază, aşadar, nebulozităţile naive care-i trec prin creier, ci se cufundă cu fervoare în haosul presupuselor realităţi şi caută în ele un principiu de orientare pentru a le domina, pentru a pune cu toată puterea stăpânire pe *res*, pe lucruri, care îi sunt unica preocupare şi unica muză. Idealismul ar trebui să se numească la drept vorbind realism.

XII

Cezanne, pictor, nu spune nimic diferit de ceea ce eu, estetician, spun în cuvinte mai tehnice. Cezanne: arta e realizare. Eu: arta e individualizare. Lucrurile, acele *res*, sunt indivizi.

Realitatea este realitatea tabloului, nu cea a lucrului copiat. Modelul lui EI Greco pentru portretul *Bărbat cu mâna la piept* a fost o biată fiinţă care n-a izbutit să se individualizeze, să se realizeze pe sine, şi a dispărut în acea formă generală pe care ovdenumim bărbat toledan din secolul al XVII-lea. EI Greco a fost cel care, în tabloul său, l-a individualizat, l-a concretizat, l-a realizat pentru eternitate. EI

Greco a aplicat pe pânză ultima tuşă de penel, şi de atunci unul din lucrurile cele mai reale din lume, unul din lucrurile în cea mai mare măsură lucruri este *Bărbatul cu mâna la piept*.

Şi este aşa tocmai pentru că EI Greco n-a copiat toate şi fiecare în parte din razele de lumină care-i ajungeau de la model pe propria-i retină!

Realitatea ingenuă este, pentru artă, pur material, pur element. Arta trebuie să dezarticuleze natura ca să articuleze forma estetică. Pictura nu este naturalism – fie impresionism, luminism etc. –, naturalismul e tehnică, instrument al picturii. Mijlocul de expresie al acesteia nu se reduce la culori; naturalul, modelul, subiectul, lucrurile – într-un cuvânt – nu sunt scopuri sau aspiraţii ale picturii, ci mijloace pur şi simplu, material, precum penelul şi uleiul.

XIII

Importanţă are articularea materialului: una este articularea în ştiinţă şi alta în artă. În cadrul artei, una este în pictură şi alta în poezie.

Pictura interpretează problema vieţii, luând ca punct de plecare elementele spaţiale, figurile. Acea formă a vieţii, acea infinită totalitate de relaţii necesare pentru a constitui viaţa simplă a unei pietre se numeşte, în pictură, spaţiu. Pictorul creează cu ajutorul penelului său un lucru, organizând un sistem de relaţii spaţiale şi dându-i un loc în el; atunci lucrul acela începe să trăiască pentru noi.

Spaţiul este mediul coexistenţei: dacă în acelaşi timp există diferite lucruri, faptul se datorează spaţiului. De aici împrejurarea că fiecare tuşă dintr-un tablou trebuie să fie logaritmul tuturor celorlalte; din acest motiv un tablou e cu atât mai desăvârşit cu cât fiecare centimetru pătrat de pânză face mai multe referinţe la restul ei. Este însăşi condiţia coexistenţei, care nu se reduce la o simplă zăcere a unui lucru lângă altul. Pământul coexistă cu Soarele, deoarece, fără Pământ, Soarele şi-ar pierde raţiunea de a fi şi viceversa: a coexista înseamnă pentru lucruri a convieţui, a trăi unul pe seama altuia, a se sprijini reciproc, a fi alături unul de celălalt, a se tolera, a se hrăni, a se fecunda şi potenţa.

E necesar deci ca tabloul să se găsească prezent şi activ în fiecare dintre porţiunile sale; arta este sinteză mulţumită acestei facultăţi speciale şi stranii de a face ca fiecare lucru să le penetreze pe celelalte şi să dăinuiască în ele.

Construirea coexistenţei, a spaţiului necesită un instrument unitiv, un element susceptibil să se diversifice în nenumărate calităţi, fără a înceta să fie unul şi acelaşi. Această materie suverană a picturii e lumina.

Pictorul creează viaţă cu ajutorul luminii, ca Iehova la începutul facerii. Să nu uităm că la fiecare creaţie particulară, potrivit cărţii, Dumnezeu a văzut că este bună. Ni-l imaginăm pe Făcător retrăgându-se și întorcându-şi ochii ca să obţină o viziune mai energică, mai obiectivă și impersonală asupra operei sale: gest de pictor.

Pictura este categoria luminii.

XIV

Cele spuse anterior vor apărea mai rodnice dacă pictura o comparăm cu altă artă: cu romanul, de exemplu.

Romanul este un gen poetic, ale cărui epoci de germinare, progres şi expansiune corespund exact unor stadii analoage ale evoluţiei picturale. Pictura și romanul sunt arte romantice, moderne, ale noastre. S-au copt ca roade ale Renaşterii, cu alte cuvinte ca expresii ale problemei individului, caracteristică Renaşterii.

În secolele al XV-lea şi al XVI-lea se descoperă interiorul omului, lumea subiectivă, psihologicul. În faţa lumii lucrurilor fixe, ferm aşezate în spaţiu, se iveşte lumea fugitivă a emoţiilor, esenţialmente neliniștită, curgând în timp. Acest regn vital al afectelor şi-a găsit, numaidecât, expresia estetică: romanul.

Substanţa ultimă a romanului este emoţia: romanele nu se află aici în alt scop decât ca să ne reveleze pasiunile oamenilor, nu în manifestările lor active şi plastice, nu în acţiunile lor – pentru asta e de ajuns poemul epic –, ci în originea lor spirituală, ca nişte conţinuturi ce se nasc din spirit. Dacă romanul descrie actele personajelor şi chiar peisajul care le înconjoară, o face doar ca să explice şi să facă posibilă sugerarea directă a afectelor din interiorul sufletelor.

Viaţa spiritului nostru e însă succesivă, iar arta care o exprimă îşi ţese materialele în aparenţa fluidă a timpului. Convieţuirea sufletelor se realizează succesiv: îşi varsă unele în altele conţinutul cel mai intim, şi din acestea trece în altele noi; așa se pun în legătură o serie de inimi cu altele. De aceea, principiul unitiv pe care-l foloseşte această artă temporală este dialogul.

În roman, esenţial este dialogul, aşa cum în pictură e lumina.

Romanul este categoria dialogului.

Cititorul e rugat să parcurgă istoria romanului: în Grecia clasică există doar naraţii de călătorii, ceea ce se numeau *teratologii*. Dacă vrem să căutăm ceva cu adevărat elenic în care să se poată găsi în germene romanul, nu vom găsi decât dialogurile platonice şi, oarecum, comedia. În opoziţie cu epica, romanul se referă la actualitate; naraţia pentru grec trebuia să-şi proiecteze totdeauna temele asupra fondului matricial al vechilor vârste mitice: naraţia este legendă. Un singur lucru au găsit că e vrednic de a fi descris ca actual: cenversaţia, schimbul de afecte de la om la om.

Romanul s-a născut nu demult în Spania: *Celestina* e ultima încercare, ultimul efort de orientare pentru a fixa genul: Cervantes, în *Don Quijote*, pe lângă alte daruri colosale, oferă omenirii un nou gen literar. Or, *Don Quijote* este un ansamblu de dialoguri. Poate chiar asta a prilejuit discuţii între reto-ricienii şi gramaticienn din vremea sa; cunoscătorul în materie să confirme dacă se pot referi la ceva asemănător celor spuse de Avellaneda[5] la începutul precuvântării sale: „Cum toată *Istoria lui Don Quijote de la Mancha* este aproape *comedie*…”

Lumina este instrumentul de articulare în pictură, forţa ei vie. Acelaşi lucru e, în roman, dialogul.

XV

Cred că cele spuse anterior ne vor sluji să distingem clar între ceea ce este chemată să exprime fiecare artă şi mijloacele pe care le foloseşte pentru expresie; într-un cuvânt, între tema ideală şi tehnică.

Vitalitatea în forma ei spaţială ni se arăta ca aspiraţie radicală a picturii; lumina, ca un instrument generic.

În orice artă este importantă această distincţie dintre tehnică şi finalitatea estetică, dar mult mai mult în pictură… O observaţie cum nu se poate mai obişnuită ne va explica de ce anume.

Dacă, luând în ansamblul lor de o parte istoria picturii şi de alta pe cea a literaturii, comparăm numărul de opere recunoscute ca admirabile de către criticii fiecăreia din cele două arte, constatăm un fapt brut care, ca să nu rămână de neînţeles, necesită o justificare. Şi

---

[5] Alonso Fernández de Avellaneda, autor neidentificat al celei de-a doua părţi apocrife a lui Don Quijote, apărută la Tarragona cu un an înainte de cea a lui Cervantes, în 1614 (N.t.).

anume: dezechilibrul excesiv dintre abundenţa reuşitelor picturale ale omului şi puţinătatea reuşitelor sale literare. Rezultă că omenirea a produs mult mai multe tablouri frumoase decât a compus opere poetice puternice.

Eu unul refuz să cred că aşa au stat lucrurile. Şi unii şi alţii, criticii picturii sau criticii literari, s-au înşelat şi, după mintea mea, greşeala le revine în cazul de faţă celor mai binevoitori. Critica picturală s-a depăşit pe sine în laude, sedusă de o confuzie între valoarea estetică şi reuşita tehnică.

În pictură, tehnica este extrem de complexă şi savantă: mecanismul de producere a unui tablou este, dacă-i comparăm cu instrumentul literar – limba –, mult mai puţin spontan, mai îndepărtat de mijloacele naturale pe care le foloseşte omul în uzanţele cotidiene ale existenţei. Altfel spus: între *Don Quijote* şi o conversaţie vulgară este mult mai mică distanţă în materie de complexitate tehnică decât între un desen de Rembrandt şi liniile pe care o mână naivă le-ar putea trasa pe o hârtie pentru a fixa impresia unei fizionomii sau a unui peisaj. Graţie acestui fapt, în pictură tehnica a ajuns să se substanţializeze, să pretindă a i se acorda onorurile cuvenite conţinutului artistic, fiind, cum şi este, simplu material. Câte tablouri esenţialmente antiestetice nu trăiesc în elogiile istoriei artei prin pura virtute şi graţie a tehnicii lor răbdătoare, erudite, tenace? Dacă am trece la o revizuire a gloriilor trecute ale picturii pe baza unor exigenţe peremptorii de artă substanţială pură, tot parterul ei – portretul – ar rămâne în afara admiraţiei noastre, fără alte excepţii decât acele portrete care n-ar fi realmente aşa ceva, ci adevărate compoziţii, tablouri complete. După toate probabilităţile, acelaşi lucru ar trebui să ni se întâmple cu peisajul şi cu tabloul istoric, care obişnuieşte să ascundă, sub fastul cromatic al costumelor, o tristă cerşetorie picturală.

S-ar putea înţelege oare din cele spuse că pictorul ar trebui să nu se mai intereseze de preocupările tehnice? Evident, nu; mai întâi va trebui să picteze în cea mai bună manieră din lume. Aş vrea doar să se înţeleagă că pictorul, după ce ajunge să picteze admirabil, trebuie să înceapă a deveni artist. În critica momentană este necesar să se acorde punctului de vedere tehnic suprema instanţă de judecată, pentru că acea critică, mai mult decât un scop estimativ, are un sens pedagogic; privind însă planurile enorme ocupate de istoria întreagă a unei arte,

ce vrea oare să însemneze buna execuţie picturală a unor mâini sau capriciozitatea unei linii?

În cadrul sensului pe care-l au aceste paragrafe, se vădeşte din capul locului că e mult mai important să determinăm *ce* trebuie să se picteze: *cum* trebuie să se picteze este o chestiune secundară, subordonată, empirică, pe care se vor grăbi să o conteste cu răspunsuri divergente sute de şcoli şi mii de pictori.

XVI

O consecinţă tragem totuşi: dat fiind că se pictează *cu* lumina şi *în* lumină, pictura nu are de ce să picteze lumina. Aceasta poate fi considerată drept o critică a oricărui luminism care înalţă mijlocul artistic la rangul de scop pictural.

Ajungem, după atât de multe ocoluri, la încheierea raţionamentului nostru, la formula aptă să exprime care anume este tema ideală a operei picturale. Ce trebuie să se picteze?

Am văzut că nu trebuie să se picteze idei generale. Un tablou nu poate fi o trambulină care să ne lanseze brusc într-o filosofie. Oricât ar fi de bună, filosofia pe care ne-o poate oferi un tablou este obligatoriu proastă. Filosofia îşi are expresia proprie, tehnica proprie, condensată în terminologia ştiinţifică şi chiar şi aceasta îi este foarte insuficientă. Cel mai bun tablou este totdeauna un silogism prost.

Tabloul trebuie să fie în toată profunzimea sa pictură; ideile pe care ni le poate sugera trebuie să fie culori, forme, lumină; ceea ce este pictat trebuie să fie Viaţă.

Şi acum să ne reamintim tot ce-am spus ca să dau acestui biet concept de Viaţă fluiditate estetică. Viaţa este schimb de substanţe; prin urmare, convieţuire, coexistare, urzire într-o reţea foarte subtilă de relaţii, intersusţinere, hrănire mutuală, coa-jutorare, potenţare reciprocă.

A picta ceva într-un tablou înseamnă a-l înzestra cu condiţii de viaţă eterne.

Închipuiţi-vă în faţa unei opere la modă. Figurile ei ne incită fantezia la mişcare, ne emoţionează, trăiesc pentru noi. Trec o sută de ani şi acele figuri, în faţa pupilelor copiilor noştri, rămân mute, încremenite, moarte. De ce oare au murit acum? Din ce îşi trăgeau viaţa mai înainte? Din noi, din sentimentalitatea noastră momentană, periferică, pasageră. Acele figuri romantice s-au alimentat din romantismul nostru: de îndată ce acesta a devenit inert, ele au murit

de foame şi de sete. Arta la modă e fugitivă tocmai din acest motiv: ea trăieşte pe seama spectatorului, fiinţă efemeră, care se schimbă în scurtă vreme, condiţionat de epocă, de zi, de oră. Arta clasică nu contează pe spectator: de aceea ne vine mai greu să ne apropiem intim de ea.

Pictorul eminent a pus totdeauna în tabloul său nu doar lucrurile pe care a vrut sau a convenit să le copieze, ci o lume inepuizabilă de alimente pentru ca acele lucruri să poată dăinui în viaţa eternă, într-un schimb perpetuu de substanţe. Cucerirea a ceea ce s-a numit „atmosferă”, „ambianţă” reprezintă un caz particular al acelei exigenţe incalculabile.

Egiptenii priveau moartea ca pe un fel de viaţă, ca pe o existenţă virtuală a fiinţelor de dincolo de vizibil. De aceea, ca să le înlesnească noua viaţă, transformau cadavrele în mumii şi închideau împreună cu ele în morminte tot soiul de alimente.

Asta trebuie să picteze pictorul: condiţiile perpetue de vitalitate. Asta au făcut toate penelurile eroice.

XVII

În om, viaţa se dublează: gesturile, membrele lui sunt totodată viaţă spaţială şi semne de viaţă afectivă. Pictura se integrează în corpul omenesc; prin el pătrunde în propriu-i domeniu, sub imperiul luminii, tot ceea ce nu este nemijlocit spaţiu: pasiunile, istoria, cultura.

Tema ideală a picturii este, în consecinţă, omul în natură. Nu acest om istoric, nu celălalt: omul, problema omului ca lo-ALTE ESEURI DE ESTETICĂ

cuitor al planetei. A reduce această problemă la un tip naţional înseamnă a-l reduce la proporţiile unei anecdote.

Să fie, aşadar, o extravaganţă a spune că tema generică, radicală, prototipică a picturii e cea propusă de *Geneză* la începutul ei? Adam în Paradis. Cine este Adam? Oricine şi nimeni anume: viaţa.

Unde se află Paradisul? Peisajul nordului sau al sudului? Nu contează: este scenariul ubicvuu pentru imensa tragedie a trăirii, în care omul luptă şi se reconfortează ca să lupte din nou. Acel peisaj nu are nevoie de arbori sugestivi şi nici de „dolomiţi”, ca Gioconda; poate fi, ca în *Răstignirea* lui EI Greco, câte o palmă de întuneric de fiecare parte a capului îndurerat al lui Cristos. Acele tenebre foarte restrânse – cum zice un critic – s-ar putea considera întinse peste tot pământul. Sunt de ajuns pentru ca tâmplele răscumpărătoare să continue a trăi

perpetuu moartea unui crucificat.

Până aici notele pe care mi le trimite doctorul Vulpius. Deprinderile lui de filosof german l-au instigat să investigheze chestiunea prea adânc în originile sale. O problemă, pare-se, atât de limitată precum cea a artei picturale l-a determinat să dezvolte o viziune sistematică asupra universului. Nu e de mirare; compatriotul său Lange spune în *Istoria materialismului* că Germania este singura ţară unde un farmacist, ca să piseze ceva în mojarul său, trebuie să reflecteze ce anume semnifică această operaţie în cadrul armoniei universale.

ARTA LUMII ACESTEIA ŞI A CELEILALTE

Sunt spaniol, adică un om fără imaginaţie. Nu vă fie cu supărare, nu mă faceţi antipatriot. Toţi au spus acelaşi lucru. Arta spaniolă, spune Alcántara, spune Cossâo1, e realistă. Gândirea spaniolă, spune Menendez Pelayo, spune Unamuno, este realistă. Poezia spaniolă, epica neaoşă, spune Menendez Pidal, se conformează mai mult ca oricare alta realităţii istorice. Gânditorii politici spanioli, după Costa2, au fost realişti. Ce-mi rămâne de făcut mie, discipol al acestor compatrioţi eminenţi, dacă nu să trag o linie şi să fac adunarea? Sunt un bărbat spaniol care iubeşte lucrurile în puritatea lor naturală, căruia îi place să le recepteze aşa cum sunt ele, cu limpezime, decupate de amiază, fără a se confunda unele cu altele, fără ca eu să pun ceva peste ele: sunt un om care vrea înainte de toate să vadă şi să atingă lucrurile şi căruia nu-i face plăcere să şi le imagineze: sunt un om fără imaginaţie.

Şi, colac peste pupăză, deunăzi am intrat într-o catedrală gotică… Nu ştiam că înăuntrul unei catedrale gotice sălăşluieşte totdeauna un vârtej; fapt e că nici n-am păşit bine înăuntru şi am şi fost smuls din propria-mi ponderalitate terestră – de pe pământul temeinic unde totul e trainic şi clar şi poţi să pipăi lucrurile şi să vezi unde încep şi unde sfârşesc. Brusc, din mii de locuri, din întunecoasele unghere înalte, din geamurile confuze ale ferestrelor, din capiteluri, din cheile de boltă îndepărtate, din muchiile interminabile s-au năpustit asupra mea

1 Este vorba de Manuel Bartolomé Cossâo (1858 – 1935), profesor şi istoric al artei spaniole (*N.t.*).

2 Joaquân Costa (1844 – 1935), jurist şi istoric spaniol, operă vastă în domeniul politicii agrare (*N.t.*).

miriade de fiinţe fantastice, precum animale imaginare şi

excesive, zgriptori, garguie, câini monstruoşi, păsări triunghiulare; altele, figuri anorganice, care însă, în contorsiunile lor accentuate, în fizionomia lor zigzagantă, ar putea fi luate drept animale incipiente. Şi totul s-a prăbuşit asupra mea extrem de rapid, ca și cum, aflând că aveam să intru exact în clipa din acea după-amiază, fiecare jiganie ar fi stat să mă aştepte în colţul sau în unghiul său, cu privirea alertă, gâtul alungit, muşchii pregătiţi pentru saltul în gol. Pot da un amănunt în plus, comun acelei vânzoleli, acelui *pandemonium* mobilizat, acelei irealităţi dobi-toceşti și agresive; fiecare jivină, într-adevăr, se apropia de mine pe un traseu aerian imprevizibil, gâfând, urgent, ca să-mi dea parcă de știre în fraze iuţi, întretăiate, horcăite, despre un ştiu ce eveniment teribil, incomensurabil, unic, decisiv care se petrecuse în urmă cu câteva clipe acolo sus. Şi numaidecât, cu aceeaşi rapiditate, ca şi cum şi-ar fi îndeplinit misiunea, se făcea nevăzută, pesemne fiecare fiară neverosimilă, fiecare păsăroi imposibil, fiecare linie colţuroasă însufleţită se întorcea în bâr-logul, pe stinghia, în ungherul său. Totul se estompa ca și cum și-ar fi epuizat viaţa într-un act mimic.

Om fără imaginaţie, căruia nu-i place să intre-n cârdăşie cu făpturi de condiţie echivocă, instabilă şi vertiginoasă, am făcut o mişcare instinctivă, mi-am retras pasul schiţat, am închis poarta în urma mea şi m-am regăsit şezând afară, privind pământul, blândul pământ liniştit şi auriu în bătaia soarelui, care opune rezistenţă sub tălpile picioarelor, care nu merge încolo şi încoace, care se află aici şi nu gesticulează şi nu spune nimic. Şi atunci mi-am amintit că, supunându-mă nu mai mult de-o clipă nebuniei acelei neliniştite populaţii interioare din templu, în totalitatea ei, privisem în sus, într-acolo, spre punctul cel mai înalt, dornic să cunosc întâmplarea supremă ce mi se anunţa, şi văzusem nervurile pilaştrilor lansându-se către sublimitate cu o decizie de sinucigaşi, umndu-se pe drum cu altele, străbătându-le, înlănţuindu-le şi continuând dincolo, fără odihnă, fără menajamente, sus, sus, fără a mai apuca nicicând să se precizeze; sus, sus, până ce se pierdeau într-o confuzie

ultimă asemănătoare parcă unui neant în care s-ar afla dospind totul. Pe seama acestui fapt îmi pun pierderea seninătăţii.

O atare aventură i se întâmplă totdeauna unui om fără imaginaţie, pentru care nu există decât finitul, atunci când săvârşeşte greşeala de-a păşi într-o catedrală gotică, adică într-o cursă pregătită

de fantezie pentru a vâna infinitul, teribila fiară impetuoasă a infinitului.

Şi totuşi, asemenea comoţii sunt oportune; prin ele ne învăţăm limitarea, adică destinul. Odată cu limitarea pe care ne-a înscris-o în nervi o moştenire seculară, învăţăm existenţa altor universuri spirituale care ne limitează şi-n interiorul cărora nu putem pătrunde, dar care, opunându-se presiunii noastre, ne revelează că se află acolo, că încep acolo unde noi sfârşim. Astfel, după multe poticniri de nebănuite lumi limitrofe, ne învăţăm locul pe planetă şi stabilim hotarele mediului nostru spiritual care năzuia, în prima noastră tinereţe, să umple universul.

Da, acolo unde sfârşeşte spaniolul cu sensibilitatea sa ardentă pentru aşa-numitele lucruri reale, pentru ceea ce e circumscris, pentru concret şi material, acolo unde sfârşeşte omul fără imaginaţie începe un om cu ambiţii fugitive, pentru care forma statică nici nu există, omul care caută expresivul, dinamicul, năzuinţa, transcendentul, infinitul. Este omul gotic ce trăieşte dintr-o atmosferă imaginară.

Iată cele două poluri ale omului european, cele două forme extreme ale pateticii continentale: *pothos-ul* materialist sau al sudului, *pot hos-ul* transcendental sau al nordului.

Ei bine, salvarea stă în eliberarea de orice *pothos*, în depăşirea tuturor formulelor instabile şi excentrice. Acum câtva timp am vorbit despre *pothos-ul* sudului, am înfierat emfaza gestului spaniol. Am fost rău înţeles dacă am fost considerat drept proslăvitor al accentului contrar, al *pothos-ulu i* gotic.

Acum un an, pe vremea asta, mă aflam la Sigüenza; un pământ intens roşu, pe care a umblat călare Rodngo, numit Stăpânul Meu, când venea de la Atienza, o stâncă foarte dură. Se află acolo o veche catedrală de plan romanic cu două turnuri sumbre, crenelate, două castele războinice, durate pentru a-şi exercita dominaţia pe pământ, apăsătoare, cu cele patru ziduri netede ale lor, fără năzuinţe irealizabile. Acel teren posedă un relief atât de bogat în denivelări, încât, în lumina tremurătoare a zorilor, căpăta o ondulaţie de mare puternică, iar catedrala, măslinie toată şi trandafirie, mi se părea o navă care, pe marea aceea neaoşă, venea să-mi aducă tradiţia religioasă a rasei mele, condensată în chivotul tabernacolului său.

Catedrala din Sigüenza este contemporană, aproximativ, cu venerabilul *Cântar de Mi-o Cid*: în timp ce sora de piatră se înălţa bloc

cu bloc, poemul frate îşi organiza mădularele fruste, vers cu vers, compus în ritmuri robuste mulate după umblet. Ambii sunt odrasle ale aceleiaşi spiritualităţi atente la ceea ce se vede şi se pipăie. Ambele, religie și poezie, sunt aici, plenare, terestre, afirmând lumea aceasta. Cealaltă lume îşi face simţită în ele prezenţa în chip umil şi simplu, ca o rază firavă de soare ce coboară ca să lumineze lucrurile din lumea aceasta şi le mângâie şi le înfrumuseţează şi pune-n ele irizări şi-un pic de splendoare. Și unul, și altul, templul şi poemul, se mulţumesc să circumscrie un crâmpei de viaţă. Religia şi poezia nu pretind să înlocuiască, ele, viaţa aceea, ci o slujesc şi o diaconisesc. Nu-i oare un demers înțelept? Religia şi poezia sunt pentru viaţă.

În catedralele gotice, dimpotrivă, religia a devenit existenţă de sine stătătoare, ea neagă viaţa şi lumea aceasta, polemizează cu ele şi refuză să dea ascultare până şi celor mai neînsemnate ordine ale lor. Deasupra vieţii şi împotriva vieţii, religia gotică alcătuieşte o lume pe care și-o imaginează ea însăşi în chip orgolios.

Există în gotic un exces de preocupări ascendente: corpul edificiului se sfâşie ca să urce, se destramă, se lasă străpuns și-n coastele sale stau deschise ogivele ca nişte butoniere de răni. Când arta e supremă, ea izbuteşte – şi ce nu izbuteşte oare arta? – să dăruiască masei de piatră iluzia de levitaţie pe care o percep staticii: există realmente biserici înzestrate cu atare impuls pneumatic ascendent, încât le socotim capabile să se înalţe la cer, chiar şi trăgând după ele până și toată greutatea unui consiliu bisericesc inerţial.

În ele există însă mereu, pentru un om fără imaginaţie, ceva petulant zburdalnic, un refuz de a lua în seamă condiţiile

Încasabile ale cosmosului, o fugă ireductibilă de legile care-l leagă pe om de pământ…

Prefer cinstita ponderalitate romanică, spune omul din sud. Misticismul acela, înlocuirea acestei lumi cu alta îmi dă de bănuit. Alături de un adânc respect şi de o fervoare faţă de ideea religioasă, am în mine o suspiciune şi o antipatie radicală faţă de misticism, faţă de temperamentul cultivator de confuzie, care mă împiedică să-i găsesc justificarea oriunde s-ar înfăţişa. Mi se pare mereu că surprind în el intervenţia unei ţicneli sau a mistificării.

Cu toate acestea, arhitectura e un document atât de amplu al spiritului exprimat în ea, încât oferă posibilitatea de a ne orienta în

ceea ce realmente poate fi sfios, profund omenesc şi semnificativ în misticismul gotic. Arhitectura este o artă etnică şi nu se pretează la capricii. Capacitatea ei expresivă e departe de a fi completă; ea exprimă, aşadar, numai stări de spirit ample şi simple, care nu sunt cele ale unui caracter individual, ci ale unui popor sau ale unei epoci. În plus, ca operă materială, ea depăşeşte toate forţele individuale: timpul şi costul pe care le presupune fac din ea obligatoriu o manufactură colectivă, o muncă obştească, socială.

O carte recentă a lui Worringer, intitulată *Probleme formale ale artei gotice1*, pune într-o manieră radicală problema estetică a acestei arte şi starea de spirit care o creează. Găsesc cu satisfacţie nu puţine puncte de vedere comune între cartea doctorului Worringer şi ceea ce am scris eu însumi cu câtva timp în urmă în foaia de faţă sub titlul *Adam în paradis2*. Din câte am auzit, ceea ce am scris atunci n-a fost clar, şi faptul acesta mă îndurerează, pentru că era vorba de-o încercare de estetică spaniolă şi oarecum o justificare teoretică a specificităţii noastre artistice. Ei bine, mergând pe urmele doctorului Worringer, voi reexamina, sub altă formă şi cu conceptele prezentate de el, acea problemă a naturalismului şi a idealismului, a sufletului mediteranean şi a sufletului gotic. Este un

1 [Vezi la *esenda del estilo gotico*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.]

2 [Inclus în paginile precedente ale volumului de faţă.]

subiect în care se cuvine să vedem limpede dacă va fi să iniţiem cândva istoria ştiinţifică, adică filosofică a Spaniei.

*E*I *Impar dai*, 24 iulie 1911

II *Voinţa şi putinţa artistică*

Istoria artei a fost până acum, potrivit lui Worringer, în cartea sa *Problemele formale ale artei gotice*, istoria abilităţii sau a *putinţei* artistice. Se pleca de la supoziţia gratuită după care arta trebuie să aspire, constă în aspiraţia de a reproduce ceva ce se numeşte naturalul şi, consecutiv, mai marea sau mai mica desăvârşire estetică, evoluţia progresivă a artei se măsura după mai marea sau mai mica aproximare de acel natural, după mai marea sau mai mica abilitate productivă. Dar se poate oare crede cu seriozitate că omenirea a avut nevoie de mii şi mii de ani ca să înveţe a desena bine, cu alte cuvinte conform naturalului? Pe de altă parte, epoci întregi ale artei rămân, dintr-un asemenea punct de vedere, discreditate şi de neînţeles. Nu ne mişcăm

oare înăuntrul unei prejudecăţi tenace? – se impune să ne întrebăm. Oare arta aceea preocupată pur şi simplu să concureze viaţa din natură în exclusivitate nu este o formă parţială de artă, cea curentă în epoca noastră şi în cele pe care, datorită asemănării cu a noastră, le numim clasice?

În realitate, acea pretinsă substanţialitate naturalistă a artei e o supoziţie gratuită. Şi e o supoziţie nu doar gratuită, ci vanitoasă şi limitată a crede că stilurile neasemănătoare cu al nostru sunt rezultatul unei *neputinţe* de a desena, picta sau sculpta mai bine. Mai important e să gândim contrariul, să gândim că diversele epoci au o *vrere* distinctă, o voinţă estetică distinctă şi că au putut ceea ce au vrut, dar au vrut altceva decât noi. Astfel, istoria artei, care până acum a fost istoria *putinţei* artistice, a tehnicii, s-ar transforma în istoria *voinţei* artistice, a Idealului. „Voinţa, nediscutată până acum, considerată ca invariabilă şi perenă, trebuie să constituie adevărata problemă de

cercetat, măruntele divergenţe dintre voinţă şi putinţă, care în producţia artistică a vremurilor trecute există, aşadar, realmente, sunt valori minime şi vrednice de dispreţ, mai cu seamă dacă luăm în seamă enorma distanţă dintre intenţiile noastre artistice şi cele din trecut”.

Arta nu este un joc şi nicio activitate somptiiară: e mai degrabă, după cum spune Schmarzow[1], o explicaţie ce are loc între om şi lume, o operaţie spirituală la fel de necesară ca şi reacţia religioasă sau reacţia ştiinţifică. În faţa unei seni de fapte artistice ce ţin de o epocă sau de un popor trebuie să te întrebi: ce exigenţă supremă a spiritului şi-au satisfăcut acea epocă, acel popor în respectivele produse? În felul acesta am transforma istoria artei într-o „istorie a sentimentului, echivalentă ca atare cu istoria religiei. Prin sentiment cosmic înţelegem starea psihică în care omenirea se găseşte de fiecare dată în faţa cosmosului, în faţa fenomenelor lumii exterioare. Acea stare se revelează în calitatea necesităţilor psihice, în caracterul voinţei artistice a cărei amprentă sau sediment este opera de artă sau, mai bine zis, stilul acesteia, particularitatea sa fiind tocmai particularitatea acelor necesităţi psihice creatoare. Astfel, în evoluţia stilului s-ar manifesta diversele gradaţii ale sentimentului cosmic în chip la fel de spontan ca şi în teogoniile popoarelor”.

Estetica germană este doar justificarea artei clasice şi renascentiste, negarea altei maniere de a te mişca şi cutremura în faţa

universului.

Propria sa artă narativă rămâne în afara schemelor sale greco-italice, până acolo încât, în opinia lui Worringer, cuvântul „frumuseţe” este atât de îmbibat de valorile clasice, încât nu ne vom auzi spunând decât că arta gotică n-are nimic de-a face

1 August Schmarzow, estetician german cu contribuţii notabile în domeniul esteticii formei, a publicat, printre altele, *Beiträge zur Aesthetik der bildenden Kunst*, 3 vol., Leipzig, 1896 – 1899; *Das Wesen der architek-tonischen Schopfung*, Leipzig, 1898; *Erlauterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon*, Lopzig, 1903; *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, Leipzig, 1911; *Grundbegnffe der Kunstwissenschaft am Uber-gang von Altertum zum Mktelalter*, Leipzig-Berlin, 1922 etc. (*N.t.*)

L

cu frumuseţea. Spiritualitatea gotică, solicitată de necesităţi cu totul diferite faţă de cele pe care le-au simţit popoarele mediteraneene, are şi o voinţă artistică distinctă, vrea alte forme. Prin urmare, pentru a făuri acea voinţă formală gotica ce se manifestă şi-n simplul tiv al unui costum la fel de puternic şi ine-chivoc ca şi în marile catedrale din secolul al XIV-lea, este nevoie să se amplifice matca sistemului estetic.

III

Simpatie şi abstracţie

Şi fatalitatea e, cititorule, că deocamdată nu există decât o estetică: cea germană.

Or, estetica germană contemporană gravitează aproape integral într-un concept ce se exprimă într-un termen fără echivalenţă spaniolă directă: *Einfiihlung*. Las la o parte opiniile mele particulare privitoare la îndoielnica precizie a acestui concept, după cum îmi inhib orice critică în faţa psihologismul estetic al lui Worringer. Mă limitez să expun.

Vom traduce provizoriu această îndrăcită vocabulă germană printr-una, chiar dacă nici ea spaniolă, cel puţin hispanizată: *simpatie*. Theodor Lipps, profesor la München, una din figurile cele mai glorioase, mai nobile, mai sugestive şi mai sincere ale Germaniei actuale, a adus la maturitate acest concept de simpatie şi a făcut din el centrul esteticii sale.

Un obiect care ni se înfăţişează nu este, pentru moment, altceva decât o solicitare multiplă a activităţii noastră: ne invită să-i

parcurgem cu ochii silueta, să-i sesizăm tonurile, unele mai puternice, altele mai blânde, să-i pipăim suprafaţa. Câtă vreme nu am realizat aceste operaţii sau altele analoage, nu putem spune că am perceput obiectul; acesta este deci rezultat al unor incitaţii pe care le primim şi al unei activităţi pe care o punem în lucrare din partea noastră: mişcări musculare ale ochilor, ale mâinilor etc.

Ei bine, dacă obiectul e, de pildă, îngust şi vertical, muşchii noştri oculari depun un efort de elevaţie: acest efort este asociat în conştiinţa noastră cu alte mişcări incipiente ale corpu-

lui nostru, care tind să ne ridice deasupra solului, şi cu senzaţiile musculare de greutate, de rezistenţă, de gravitaţie. În noi se formează, aşadar, în jurul imaginii brute a obiectului îngust şi vertical, oarecum un organism de activităţi, de relaţii vitale: simţim cum forţele noastre, care aspiră în sus, şi-ar învinge parcă ponderalitatea, prin urmare, cum efortul nostru parcă ar triumfa. Şi cum toate acestea le simţim în timp ce percepem acel obiect exterior şi, tocmai pentru a-l percepe, contopim ceea ce se petrece în noi cu existenţa lui şi proiectăm către exterior totul laolaltă, interpenetrat, într-o unică realitate. Rezultatul este că nu noi, ci obiectul îngust şi vertical ni se pare înzestrat cu energie, ni se pare că el se străduieşte să se ridice deasupra pământului, ni se pare că el triumfă asupra forţelor contradictorii. Şi ceea ce pesemne era o grămadă inertă de pietre, puse unele peste altele, se înalţă în faţa noastră parcă înzestrat cu o vitalitate proprie, cu o energie organică ce, triumfătoare fiind, ni se pare plăcută. Aceasta e plăcerea estetică elementară pe care o găsim în contemplarea coloanelor, a obeliscurilor. În realitate, noi înşine suntem cei care ne bucurăm de activitatea noastră, de faptul că ne simţim posesori ai unor puteri vitale triumfătoare, dar atribuim asta obiectului, ne revărsăm asupra lui emotivitatea lăuntrică, trăim în el, simpatizăm.

Aceasta este simpatia: „Doar când există această simpatie – spune Lipps – sunt frumoase formele şi frumuseţea lor nu e altceva decât a te simţi ideal că trăieşti o viaţă liberă”. „Plăcerea estetică este prin urmare plăcere de sine obiectivată”.

Potrivit acestei teorii, arta ar fi plăsmuirea unor asemenea forme apte să suscite în noi acea vitalitate organică potenţată, acea expansiune virtuală de energii, acea eliberare nelimitată şi imaginară. Consecinţa e vădită: arta, astfel înţeleasă, va înclina întotdeauna să ne

prezinte formele organice vii în toată bogăţia şi libertatea lor, arta va căuta constant să capteze viaţa animală reală, care poate favoriza în cea mai mare măsură acea viaţă virtuală; arta, pe scurt, va fi în esenţă naturalistă.

Faţă cu această teorie se prezintă mase enorme de fapte artistice. Popoarele sălbatice, epocile de artă primitivă, unele rase orientale practică o artă care neagă viaţa organică, fuge de ea, o respinge. Desenele și ornamentele sălbaticului, stilul geometric al popoarelor orice la începutul istoriei lor, decoraţia arabă şi persană, chinezească şi, în parte, cea japoneză sunt tot atâtea contraziceri ale presupusei tendinţe simpatetice atribuite oricărei arte. Iconoclaştii tabără asupra esteticii simpatiei şi, atunci când sfărâmă imaginile de fiinţe vii mânaţi de un instinct nediferenţiat, estetic şi religios totodată, o fac imposibilă.

Worringer propune ca, pe lângă voinţa artistică ce vrea formele vii, să se deschidă alt registru în estetică pentru voinţa artistică care vrea ceea ce este neviu, neorganic şi neinserat în mişcarea universală. Într-un cuvânt, în opoziţie cu simpatia, propune abstracţia ca motor estetic.

Într-un desen geometric, plăcerea estetică nu provine din faptul că aş transfera în el eforturile imprecise, nenumărate, mişcările schimbătoare ale vieţii mele interioare care curge în mod constant fără ordine, fără cadenţă, fără regulă, care este un haos total, ireductibil la o matcă, unde nu ne oprim, unde totul vine și se duce şi bate în retragere, fără nimica în repaus, fix, inechivoc. În desenul geometric, aşadar, nu mă bucur de mine însumi, ci, dimpotrivă, mă salvez de naufragiul interior, uitând de mine în acea realitate regulată, limpede, precisă, sustrasă schimbării şi confuziei. Mă salvez în ea de viaţă, de viaţa mea.

Voinţa simpatetică şi voinţa abstractivă constituie caracterul distinctiv a doua posturi diferite pe care le adoptă omul în faţa lumii, a doua epoci, oarecum, a doua rase. Să vedem cum ne arată Worringer imprimat în stilurile artistice caracterul diferenţial al omului primitiv, al omului mediteranean, al omului gotic.

ARTA LUMII ACESTEIA ŞI A CELEILALTE

Ellmpardal, 31 iulie 1911

Omul primitiv

IV

Agorafobia, groaza pe care o încearcă neurastenicul atunci când

e silit să traverseze o piaţă goală, ne poate servi ca metaforă pentru a înţelege postura iniţială a omului în faţa lumii. Acea fobie ne face să ne gândim la un soi de resurgenţă atavică, la un soi de vestigiu încă viu al formelor animale primitive, care, după o îndelungată evoluţie, s-au maturizat sub forma umană. Ne duce cu gândul la acele fiinţe dotate cu o viaţă elementară care dispuneau numai de simţul tactil pentru a se ghida în existenţa. Celelalte simţuri au apărut treptat mai târziu în chip de complicaţii şi artificii pe temeiul acelui simţ fundamental. Au fost necesare lungi ere de ucenicie pentru ca orientarea vizuală să dobândească siguranţa pe care pipăitul i-o oferea iniţial animalului. De îndată ce omul, spune Worringer în prima sa carte, *Abstracţie şi simpatie*1, a devenit biped, a fost nevoit să se încreadă în ochii săi şi trebuie să fi suferit o epocă de ezitare şi nesiguranţă. Spaţiul vizual e mai abstract, mai ideal, mai puţin calificat decât spaţiul tactil. Astfel, neurastenicul nu îndrăzneşte să se avânte în linie dreaptă prin mijlocul pieţei, ci se prelinge pe lângă ziduri şi, pipăindu-le, îşi afirmă orientarea.

Este curios, urmează el, că în arhitectura egipteană persistă această groază de spaţiu. „Prin intermediul nenumăratelor coloane, fără necesitate pentru funcţia constructivă, evitau impresia de spaţiu vid, oferind privirii puncte de sprijin”.

Omul primitiv este, aşa zicând, omul tactil: nu posedă încă organul intelectual mulţumită căruia îngrozitoarea confuzie a fenomenelor este redusă la legi şi relaţii fixe. Lumea este pentru el confuzia absolută, capriciul general, înfiorătoarea prezenţă a tot ce nu se ştie ce este. Emoţia radicală a omului primitiv este spaima, frica de realitate. Umblă agăţându-se de pereţii universului, condus adică de instinctele sale. „Deconcertat, terorizat de viaţă, el caută inanimatul, în care este eliminată neliniştea devenirii şi unde găseşte stabilitate permanentă. Creaţia artistică înseamnă pentru el evitarea vieţii şi a capriciilor ei, stabilirea în mod intuitiv, după nestatornicia lucrurilor prezente, a unui dincolo mai ferm în care schimbarea şi capriciozitatea sunt depăşite”. De aici stilul geometric. Întreaga lui strădanie constă în a smulge obiectele din conexiunea naturală în care trăiesc, din infinita variabilitate haotică. Privând viul de formele sale orga

1 Cartea a fost publicată şi în româneşte sub titlul *Abstracţie şi wtropatie*, trad. de Bucur Stănescu, Univers, Bucureşti, 1969. (*N.t.*)

L

nice, îl ridică la o regularitate anorganică superioară, îl izolează de dezordine şi condiţionalitate, îl face absolut, necesar.

Prima consecinţă tehnică la care duce această voinţă artistică este negarea masei, a culorii, a clarobscurului şi inventarea a ceva ce nu există în realitate, care, prin rigiditatea şi precizia sa, să respingă vitalul: linia.

Arta primitivă eludează ferocitatea haosului ambient, tra-ducând formele organice în forme geometrice, adică ucigându-le pe cele dintâi. Opera artistică, „în loc de a fi copia a ceva real, condiţionat, este simbolul iraţionalului şi necesarului”.

Din această primă consecinţă derivă şi altele. Astfel, arta primitivă se mărgineşte la reproducerea superficială, suprimă cea de-a treia dimensiune a spaţiului, deoarece forma cubică este cea care împrumută vitalitate obiectelor. Când Rodin, reprezentant tipic al naturalismului clasic, vrea să-şi formuleze crezul artistic într-o manieră concisă şi decisivă, el exclamă: „*Raţiunea cubică* este suverana lucrurilor”. Pe lângă reprezentarea superficială, ornamentaţia primitivă e caracterizată de figura singulară; fiecare lucru, izolat în sine însuşi, eliberat de conexiunea difuză cu celelalte. În sfârşit, spaţiul dintre ele nu este reprodus niciodată. Să ne amintim că arta contemporană nu urmăreşte nimic cu mai multă fervoare decât să reproducă spaţiul neutru existent între lucruri, până acolo încât obiectele înseşi sunt considerate ca motive secundare şi pretexte pentru un ambient.

V

Omul clasic

ARTA LUMII ACESTEIA ŞI A CELEILALTE

Intelectul, asemenea unui inginer abil care, cu ajutorul digurilor, îi smulge mării pământ şi o îndepărtează, reduce dezordinea la ordine, haosul la cosmos. Ceea ce numim Natură este acea porţiune de haos supusă stabilităţii şi regularităţii, ceea ce este urbanizat de către ştiinţă. În cadrul ei strălucesc armonia şi convenienţa; totul funcţionează într-o bună cadenţă, potrivit normelor prestabilite pe care le descoperă intelectul.

După Worringer, în omul clasic intelectul şi instinctul ajung la un echilibru: nici acesta nu-l depăşeşte în exigenţe pe cel dintâi, nici cel dintâi nu reacţionează faţă de acesta cu negaţii. Lucrurile exterioare apar la fel de satisfăcător organizate ca şi gândurile noastre, iar între

ambele autorităţi, cea a ideilor şi cea a lucrurilor, există o perfectă corespondenţă. S-ar zice că Natura este un om mai mare şi omul o lume mică.

Atitudinea omului clasic în faţa universului trebuie să fie, în consecinţă, una de încredere. Grecul raţionalizează lumea, o face antropomorfă, asemănătoare lui însuşi. Aşa încât e o plăcere să se adâncească în contemplarea lucrurilor vii care, în aparenta lor mutabilitate, nu fac decât să repete, amplificându-le, potenţându-le, înseşi regulile după care funcţionează în noi sentimentele, afectele, ideile. Ce divină, ce omenească satisfacţie să te vezi repetat în formele infinite ale vitalităţii universale!

Autorul nostru îl caracterizează, aşadar, pe omul clasic prin raţionalism, prin lipsă de sensibilitate şi de interes pentru acel „dincolo" care limitează porţiunea de lume demarcată de raţiunea noastră. Să lăsăm deoparte orice discuţie despre împrejurarea dacă această caracteristică este sau nu judicioasă şi să continuăm.

Acest om, pentru care există doar această lume, lumea realului, care e lumea raţionalului, va simţi, oriîncotro şi-ar îndrepta privirea, voluptatea armoniei ce guvernează formele corporale, adică frumuseţea, buna proporţie. În antologia călugărului Planudius, unde s-a depozitat tot măruntul erotism elenic, se spune despre talia unei femei că era „armonioasă şi divină". Pentru grecul care a scris acea epigramă dulceagă, divinul, frumosul şi desăvârşitul constituie ceea ce respectă anumite bune proporţii. Or, ceea ce în matematicile noastre se numeşte proporţie, în cele antice se numeşte raţiune. Această raţiune sau regularitate a viului, acel ritm plăcut al organicului, acea raţiune care există atât în plantă, cât şi în om constituie deviza artei clasice, a artei simpatetice proprii unui temperament încrezător, prieten şi afirmator al vieţii. Grecul caută în plastică plăcerea cauzată „de misterioasa putere a formei organice, în care te poţi bucura de propriul organism potenţat", în acelaşi scop, Renaşterea studiază laborios formele reale, nu pentru a realiza copii, ci pentru a învăţa din ele tezaurele de armonie pe care optimismul ei triumfător o face să presupună că sunt răspândite de către vitalitatea cosmică.

Se cade, cu toate acestea, să subliniem că omul clasic nu e naturalist aşa cum este spaniolul. Nu-l interesează lucrurile aşa cum se prezintă ele, în brutalitatea lor concretă, în aspra lor individualitate, ci ceea ce, prin normalitate, veselie şi bună pregătire se poate găsi în

fiecare obiect, în fiecare fiinţă.

VI

Omul oriental

Worringer, lăsându-se convins de Schopenhauer, admite o a treia atitudine a omului în faţa lumii. Groaza primitivă în faţa lumu a fost de mult depăşită; grecii şi-au şi întins asupra fenomenelor naturale reţelele ştiinţifice; cunoaşterea ştiinţifică a pus oarecare ordine în confuzia originară. Omul oriental însă nu e atât de uşor de mulţumit ca grecul sau italianul: acceptă lucrarea urbanizatoare a intelectului, recunoaşte că există simili-ritmuri şi simili-legi după care se produc transformările naturale; dar instinctul lui este mai profund, el depăşeşte şi transcende raţiunea, iar prin vălul bine urzit al logicii şi al fizicii palpează o ultrarealitate în raport cu care lucrurile prezente nu sunt oarecum decât vise şi aparenţe vagi. După el, ceea ce omul clasic numea Natură este doar vălul Mayei, aruncat peste o realitate transmundană incognoscibilă.

Şi asta-l duce la un sentiment de dispreţ şi lipsă de interes faţă de vitalitatea aparentă, analog cu acela pe care-l experimentează creştinismul. Arta orientală este, ca şi cea primitivă, abstractă, geometrică, ireală, transcendentă; dar neavându-şi obâr-şia, ca aceea, în teamă, ci într-o extremă subtilitate mentală.

Worringer îşi pregăteşte în felul acesta apărarea misticismului gotic. Pentru că asta înseamnă misticism: a presupune că ne putem apropia de adevăr prin mijloace mai desăvârşite decât cunoaşterea.

Dar, dincolo de această insuportabilă metafizică schopenhauenană, lipsită de claritate şi de interes, în ideile lui Worringer există nu puţine dificultăţi. Pe una din ele va trebui neapă-

rat să o menţionăm, deoarece ne priveşte foarte îndeaproape pe noi, spaniolii.

Teoria autorului nostru pretinde că arta ar fi început istoriceşte cu stilul abstract şi geometric. Iată însă că picturile descoperite în Dordogne, La Madeleine, Thiingen şi, mai de curând, la Kom-el-Ahmar (Egipt) şi în peştera de la Altamira (Santan-der) vin, pentru teoria aceasta, cum nu se poate mai bine. Artiştii spanioli care, acum treisprezece mii de ani, au acoperit pereţii unei caverne cu figuri de bizoni – propriu-zis *urus* sau tauri din Europa – aspiră să inaugureze istoria artei. Şi fapt e că opera lor exsudează peste milenii un realism

agresiv şi biruitor. Zimbrii magnifici, cu cerbice masivă şi coamă frontală, superbii patrupezi a căror vedere l-a uimit pe Cezar când a intrat în Acvitania şi din care au supravieţuit azi doar câteva sute, închişi în două rezervaţii ale ţarului rus, trăiesc veşnic imortalizaţi de mâini sigure, călăuzite de inimi îndrăgostite excesiv de real, în fresca preistorică de la Altamira. Goya, în desenele lui tauromahice, este un sărman discipol al acelor pictori iberici. Asta nu e artă! – izbucneşte Worringer –, aşa ceva e instinct al imitaţiei. Pictorii de la Altamira nu fac altceva decât ceea ce continuă să facă şi azi negrii din Africa.

Worringer, însufleţit de intenţii atât de bune pentru a corecta îngustimea de spirit a profesorilor germani care vor să reducă arta la modulul greco-latin, suferă aici de acelaşi păcat. Acele rămăşiţe ale unei arte mediteraneene preistorice nu sunt manifestări de imitativism infantil: o puternică voinţă artistică se revelează în liniile şi petele acelea energice; mai mult încă, o atitudine genuină în faţa lumii, o metafizică ce nu este cea abstractizantă a indo-europeanului, nici naturalismul raţionalist clasic, nici misticismul oriental.

VII

Omul mediteranean

Numesc acest fond ultim al sufletului nostru *mediteranism* şi solicit pentru omul mediteranean, al cărui reprezentant cel mai pur este spaniolul, un loc în galeria tipurilor culturale.

Omul spaniol se caracterizează prin antipatia sa faţă de orice transcendent; este un materialist extrem. Lucrurile, surorile lucruri, în brutalitatea lor materială, în individualitatea lor, în mizeria şi sordidul lor, nu chintesenţiale şi traduse şi stilizate, nu ca simbol al unor valori superioare… asta îi place omului spaniol. Când Murillo pictează alături de Sfânta Familie o oală de bucătărie, s-ar zice că preferă realitatea grosolană a acesteia întregii aulicităţi cereşti; fără a o spiritualiza, o pune în cer cu izul ei meschin de oală mereu încinsă şi slinoasă.

Nu se poate oare afirma că sub influenţele superficiale, deşi necurmate, ale unor rase mai imaginative sau mai inteligente, există în arta noastră un curent de subsol care caută mereu trivialul, nontranscendentul?

Această artă vrea să salveze lucrurile ca lucruri, ca materie individualizată. Astfel, de curând, într-un superb avânt de materialism brutal, rectorul Universităţii din Salamanca1 alcătuia nişte versuri în care-şi declara hotărârea inechivocă de a nu se mântui dacă nu-i va fi

mântuit şi câinele, dacă nu-l va însoţi şi el în empireu, alergând cu el din nor în nor şi lingându-i mâna sufletului! Iubire de trivialitate, de vulgaritate! Alcántara numeşte arta spaniolă „vulgarisimă”. Cât de exact! Tot ce-a dat mai bun literatura spaniolă în ultimii zece ani au fost încercările de *mântuire* a ateeneelor vulgare de la sate, a bătrânelor inutile, a provincialilor anonimi, a prispelor, a hanurilor, a drumurilor prăfoase – pe care le-a însăilat un scriitor admirabil, dispărut acum patru ani şi care semna cu pseudonimul Azorin2.

Emoţia spaniolă în faţa lumii nu este teamă, nici admiraţie jubilantă, nici dispreţ evaziv care se depărtează de real, ea este de agresiune şi sfidare faţă de orice este suprasensibil şi de afir ARTA LUMII ACESTEIA ŞI A CELEILALTE

1 Aluzie la Miguel de Unamuno, rector al amintitei universităţi între 1900 şi 1914. (*N.t*)

2 Pseudonimul literar al lui José Martânez Ruiz (1874 – 1967), reprezentant al Generaţiei de la 98, pe care el a şi definit-o, dându-i şi numele sub care e cunoscută. Eseist şi romancier de mare fineţe, autor al unor pagini excepţionale despre mani clasici spanioli, despre peisajul, trecutul naţional şi oamenii obişnuiţi ai Spaniei (*Cldsicos y românticos*, *De Granada a Castelar*, *Al mărgen de los cidsicos*, *La ruta de Don Quijote*, *Una hora de España* etc.) (*N.t.*)

mare *malgre tout* a lucrurilor mărunte, momentane, derizorii, desconsiderate, insignifiante, grosolane. Nu, nu este întâmplător că prima operă poetică importantă a unui spaniol, *Farsalia* lui Lucanus, cânta pe un învins. Şi chiar dacă Cervantes e mai mult decât un spaniol, există în cartea lui o atmosferă de trivialism înverşunat care ne face să ne gândim dacă nu cumva poetul se slujeşte de Don Quijote, de bunul şi îndrăgostitul Don Quijote, care este ardentă şi vâlvătaie infinită, ca de un fundal iradiant pe care să se mântuiască Sancho grosolanul, preotul stupid, bărbierul fanfaron, îngălata de Maritornes şi chiar Cavalerul cu Haina Verde, care nici măcar nu e grosolan, murdar sau sărac, dar care trăieşte nemuritor pentru că a posedat cel mai neînsemnat lucru pe care-l poţi poseda: o haină verde.

E loc deşi mai mult trivialism? Da, e loc deşi mai mult. Amintiţi-vă că Diego Velázquez y Silva, obligat să picteze regi, şi papi, şi eroi, n-a putut veni de hac voinţei artistice pe care i-a injectat-o în vine rasa şi se duce şi pictează văzduhul, fratele văzduh, care hălăduieşte peste tot fără ca nimeni să-i dea atenţie, ultimă şi supremă

insignifianţă.

*E*I *Impardal*, 13 august 1911

VIII

Omul gotic

Ca să nu lungesc indefinit notele de faţă, las deoparte toate întrebările pe care le sugerează acest tip de om, iubitor înverşunat al lucrurilor sensibile, adversar a tot ceea ce transcende materia, inclusiv al raţiunii care i-a slujit grecului drept mediatoare în raport cu lumea. Ajungă să arăt că acel om aşa-numit de mine mediteranean şi, cu deosebire, spaniol, reprezintă polul opus al artistului abstractiv şi geometric. Termenul mediu este omul clasic care caută regularitatea, precum acesta din urmă, dar o caută în lucrurile terestre, precum cel dintâi.

Istoria artei semnalează cu deplină claritate momentul în care cele două curente elementare – stilul geometric, care vine cu doriennii din nord, şi stilul vitalist, de o neînfrânată *simpatie* faţă de real, care soseşte din sud – se războiesc şi, fără învinşi sau învingători, se contopesc într-un divin armistiţiu exemplar, care este clasicismul grecesc. Mai întâi intră-n luptă stilul de la Mykene şi stilul de la Dipylon, apoi cel doric şi cel ionic. Fuziunea este cu toate acestea pasageră, ca tot ce e rezonabil şi obişnuieşte să dureze puţin. După Grecia şi Roma vin popoare din străfundurile unor păduri sălbatice, gloate omeneşti care-şi păstrează nedomesticită originalitatea spirituală. Sunt germanicii care, potrivit lui Worringer, constituie acea*condiţi o sine qua non* a artei gotice. Să nu ne gândim, aşadar, când vorbim despre goticism, la germanii actuali. Să ne amintim că germanii aceia s-au prăvălit asupra imperiilor mediteraneene şi, făcând ca sângele lor să curgă prin vinele greco-latine, supravieţuiesc în noi, spaniolii, francezii şi italienii. Germanicii nu aveau la origine altă artă decât ornamentaţia. „În ea nu se găseşte – spune Haupt – nicio reprezentare a naturalului, a omului, a animalului sau a plantei. Totul s-a convertit într-o ornamentare superficială, fără nicio încercare de a se fi imitat cândva vreun lucru prezent în faţa ochilor”. În epocile cele mai vechi, ea nu se deosebeşte de stilul geometric primitiv „pe care l-am numit pe drept cuvânt «de pripas»” al tuturor popoarelor orice. Totuşi, încetul cu încetul, pe temeiul acestei gramatici liniare se dezvoltă un idiom specific propriu-zis germanic. Această nouă artă e ornamentaţia în volute. Lamprecht1, faimosul autor al *Istoriei*

Germaniei, o descrie astfel: „Caracterul acestei ornamentici este determinat de penetraţia şi complicaţia câtorva motive extrem de simple. Întâi avem doar punctul, linia, voluta; apoi apar ogiva, cercul, spirala, zigzagul şi un ornament în formă de S. E drept, nu este o comoară de motive. Dar ce diversitate se obţine în aplicarea lor! Uneori ele aleargă para

1 Karl Lamprecht (1856 – 1915), istoric german, profesor universitar la Bonn, Marburg, Leipzig. A scris printre altele: *Deutsche Wirtschaft-sleben im Mittelalter* (1885 – 1?”); *Deutsche Geschwhte* (1891 – 1909); *Alte undneue Richtungen in der Geschichtswissenschaft* (1909) etc, a condus importante publicaţii ştiinţifice (Allgemeine *Staatengeschkhte*, *Westdeutsche Zeitschrift* etc). (*N.t.*)

lei, alteori între paranteze, alteori înzăbrelite, înnodate, întreţesute într-o complicaţie confuză. Astfel rezultă fantezii inextricabile, ale căror enigme dau de gândit, care, în fluenţa lor, par a se evita şi căuta, ale căror elemente, înzestrate, aşa zicând, cu sensibilitate, posedate de o mişcare pătimaş vitală, înrobesc privirea şi atenţia”.

În acest produs primar şi grosier se înalţă, cu energie plenară, specificul sufletului gotic, care, în timp, avea să populeze lumea cu monumente enorme şi savante. Principalul merit al cărţii lui Worringer constă în definirea acestei voinţe gotice; să copiem:

„Ni se înfăţişează aici o fantezie liniară, al cărei caracter trebuie să-l analizăm. Ca şi în ornamentica omului primitiv, în cea germanică purtătoare a voinţei artistice este linia geometrică abstractă, inaptă prin ea însăşi de expresie organică. Dar dacă, în sens organic, este inexpresivă, ea îşi vădeşte acum extrema vivacitate. Cuvintele lui Lamprecht semnalează explicit în acel hăţiş liniar o impresie de viaţă şi mobilitate pasionale; o nelinişte care e mereu şi fără răgaz în căutarea a ceva. Or, cum prin ea însăşi linia este lipsită de orice nuanţă organică, acea expresie vitală trebuie să fie expresia a ceva diferit de viaţa organică. Să încercăm a înţelege în specificul ei acea expresie supraorganică.

Constatăm faptul că ornamentica nordului, în pofida caracterului său liniar abstract, produce o impresie de vitalitate, pe care sentimentul nostru vital, corelat cu simpatia faţă de real, obişnuieşte să-l găsească nemijlocit numai în lumea organicului. Pare,

aşadar, că această ornamentica reprezintă o sinteză a ambelor tendinţe artistice. Cu toate acestea, mai degrabă decât sinteză, ea pare, pe de altă parte, un fenomen hibrid. Nu este vorba de o compenetrare armonioasă a doua tendinţe precizate, ci de un amestec impur şi oarecum supărător al lor, care încearcă să aplice unei lumi abstracte şi stranii simpatia noastră firesc înclinată spre ritmul organic real. Sentimentul nostru vital dă înapoi în faţa unei atare furii expresive, dar când, în cele din urmă, supunându-se presiunii, îşi lasă forţele să curgă după liniile acelea propriu-zis moarte, se simte răpit de o manieră incomparabilă şi indus parcă într-o beţie de mişcări ce lasă absolut în urmă toate posibilităţile mişcării organice. Pasiunea mişcării care există în această geometrie vitalizată – preludiu la matematica vitalizată a arhitecturii gotice – ne violentează spiritul şi ni-l obligă la un efort antinatural. O dată rupte limitele naturale ale mobilităţii organice, nu mai există oprire posibilă: linia se frânge iarăşi, iarăşi îi este împiedicată tendinţa către o mişcare naturală: o nouă violenţă o depărtează de o concluzie liniştită şi-i impune noi complicaţii, astfel încât, potenţată de toate aceste obstacole, îşi dă maximul de forţă expresivă până când, privată de orice posibilă calmare firească, sfârşeşte în convulsii nebuneşti sau se termină brusc în vid ori se întoarce fără simţire asupră-şi. Pe scurt: linia din nord nu trăieşte dintr-o impresie pe care noi i-o acordăm de bunăvoie, ci pare a avea o expresie proprie mai puternică decât viaţa noastră”.

Worringer aduce un exemplu pentru a fixa cu desăvârşită claritate acea notă diferenţială a goticului în opoziţie cu arta clasică. Dacă luăm un creion – zice el – şi lăsăm ca mâna să ne traseze linii după bunul ei plac, sentimentul nostru intim însoţeşte involuntar mişcările muşchilor mâinii. Găsim un anume sentiment de plăcere văzând cum iau naştere liniile din acel joc spontan al articulaţiei noastre. Mişcarea pe care o efectuăm este lesnicioasă, delectabilă, fără poticniri şi, o dată începută, fiecare impuls se prelungeşte fără efort. În acest caz, în linie percepem expresia unei frumuseţi organice tocmai pentru că direcţia liniei corespundea sentimentelor noastre organice, iar când regăsim acea linie în altă figură sau în alt desen, trăim aceeaşi experienţă ca şi când am fi trasat-o noi înşine. Dacă însă luăm creionul sub puterea unei profunde mişcări afective, cuprinşi de mânie sau de entuziasm, în loc de a lăsa ca mâna să alerge pe hârtie potrivit spontaneităţii sale, trasând frumoase linii curbe organic temperate, o

silim să schiţeze figuri rigide, colţuroase, întrerupte, zigzagante. „Nu articulaţia noastră, aşadar, creează în chip spontan liniile, ci voinţa noastră energică de agresiune îi prescrie mâinii mişcarea”. Fiecare impuls dat nu ajunge să se dezvolte conform propensiunii sale naturale, ci

este numaidecât corectat de altul, şi de altul, indefinit. „Aşa încât, dându-ne seama de acea linie excitată, îi percepem involuntar şi procesul originii sale şi, în loc de a încerca un sentiment de satisfacţie, ni se pare ca şi cum o voinţă imperioasă şi străină ar trece peste noi. De fiecare dată când linia se frânge, de fiecare dată când îşi schimbă direcţia, simţim că forţele, o dată ce-i este interceptat curentul natural, se reprimă şi că, după acest moment de reprimare, sar în altă direcţie cu o furie sporită de către obstacol. Şi cu cât mai multe sunt întreruperile, cu cât mai numeroase obstacolele întâlnite în drum, cu atât mai puternice sunt stâncile de la fiecare meandră, cu atât mai furioase avalanşele în noua direcţie; cu alte cuvinte, cu atât mai intensă şi mai irezistibilă este expresia liniei”.

Or, aşa cum, în primul caz, linia exprima voinţa fiziologică a mâinii noastre, în cel de-al doilea ea exprimă o voinţă pur spirituală, afectivă şi ideologică totodată, în răspărul a tot ce este plăcut organismului nostru. Să amplificăm acest caz individual la scara unei stări de suflet colective, a afectivităţii unui întreg popor şi vom avea voinţa gotică şi caracterul stilului care-l exprimă. Worringer o formulează astfel pe cea dintâi: dorinţă de a se pierde într-o mobilitate potenţată în chip antinatural; o mobilitate suprasensibilă şi spirituală, mulţumită căreia spiritul nostru se poate elibera de sentimentul supunerii la real; pe scurt, ceea ce mai apoi, „în arzătorul *excelsior* al catedralelor gotice, urmează a ne apărea ca un transcendentalism pietrificat”.

De aici sunt derivate toate calităţile particulare ale acestei arte patetice şi excesive, care fuge de materie în aceeaşi măsură în care trivialismul spaniol o caută.

Aşa cum voinţa formală a grecilor ajunge la expresia ei adecvată în plastică – acea artă naturalist-raţională, clasică prin excelenţă –, iar cea a Renaşterii în pictura lui Rafael, voinţa gotică trăieşte eminamente în ornamentică şi în arhitectură: două medii abstracte, anorganice.

Nu-l putem urma pe Worringer în delicata sa analiză despre

formele gotice elementare în comparaţie cu cele clasice. Ar necesita mult spaţiu, fiind foarte mult şi cel deja folosit, dacă

L

ţinem seama de condiţiile unui periodic cotidian. Şi totuşi nimic atât de sugestiv şi de plauzibil ca formulele pe care le găseşte Worringer când parcurge diversele probleme ale istoriei artei gotice: „dezgeometrizarea liniei, dematerializarea pietrei”. „Expresia susţinerii, a suportării, proprie coloanei clasice, expresia dinamicităţii şi a mişcării proprie sistemului de arce şi arc-butanţi”. Caracterul multiplicativ al goticului, în opoziţie cu caracterul aditiv al edificiului grecesc. „Repetiţia în gotic şi simetria în clasic”. „Melodia infinită a liniei gotice” etc.

Trag nădejde ca vreun editor să le înlesnească amatorilor spanioli lectura acestei cărţi preafrumoase: nu există alta mai bună ca manual şi introducere la „sublima istorie medievală”.

*E*I *Impar dai*, 14 august 1911

„GIOCONDA”.

Marburg, septembrie 1911

Dumnezeu a lăsat frumuseţea pe lume ca să fie furată. La urma urmelor, furtul este faţă de obiectul furtului un act de admiraţie care se situează mai aproape de eroism decât plăcerea folosinţei civilizate şi liniştite la adăpostul legilor. Când obiectul frumos este o femeie, incitaţia la rapt se intensifică deoarece Dumnezeu şi pe femeie a lăsat-o oarecum pe lume ca să fie răpită. Nu zic că aşa ar trebui să fie, dar ce e de făcut dacă Dumnezeu a rânduit lucrurile în felul acesta?

Mona Lisa, femeie inapreciabilă şi frumuseţe fără pereche, era condamnată, de la începutul timpurilor, să-i fie sustrasă într-o bună zi posesorului ei legal. Dintre ştirile pe care furtul celebrisimului tablou le-a făcut publice în aceste zile există una foarte ciudată ce probează cele spuse de mine. Acum un an şi jumătate s-a publicat la Copenhaga un roman intitulat *Mona Lisa*, al cărui autor se ascundea sub pseudonimul *Hoyer*. În acest roman se relata, în toate amănuntele, raptul tabloului, eforturile domnului Homolle, director al Luvrului, de a-i găsi ascunzătoarea, comentariile presei universale, totul, în fine, întocmai cum s-a petrecut. Şi coincidenţele erau atât de numeroase, încât multă lume din Copenhaga a ajuns să creadă că autorul atentatului era însuşi autorul cărţii, dar nimeni n-a putut afla cine era Hoyer, vinovat, cel puţin, de un gând rău.

Fapt este că profeţia s-a împlinit şi ceea ce fusese scris s-a realizat. Extraordinara figură a şi dispărut şi cine ştie dacă o vom mai revedea vreodată. Tragicul destin care plutea asupra operelor lui Leonardo îşi prelungeşte parcă forţa misterioasă, pentru ca bărbatul acesta să rămână întru totul miraculos, ete-roclit, neliniştitor. Se zice că zeii îi persecută pe cei ce aspiră

să înfăptuiască proiecte prea înalte: ei ţin mai mult partea mediocrităţii şi vor să menţină specia omenească în domesticitate.

Leonardo a întrupat însă o enormă aspiraţie către imposibil şi, în plus, câtă vreme s-a aflat pe pământ, a oferit ostilităţii puterilor supranaturale o inimă înconjurată de dispreţ. Şi zeii, dacă nu l-au îngenuncheat în viaţă, se străduiesc, de îndată ce a murit, să-i şteargă urmele pentru ca, la vederea lor, să nu renască în oameni apetituri atât de subversive şi de eroice.

Se ştie că n-au rămas decât şapte opere picturale ale lui Leonardo şi, dintre ele, una singură a ajuns până la noi în bună stare: mica *Bunavestire* de la Luvru, o operă de tinereţe, în care maestrul a pus tot ce era mai bun din pictura quattrocentistă – descriere, vigoare colonstică, voioşie ingenuă –, dar ea nu conţine încă noile valori, a căror cucerire şi invenţie aveau să-i ocupe existenţa. Restul muncii leonardeşti luptă cu o inamiciţie seculară a stihiilor şi a oamenilor şi moare, se ofileşte treptat. *Cina*, din refectoriul de la Santa Maria delle Grazie, şi-a pierdut foarte curând integritatea; îndărătul peretelui pe care se află îşi găteau bucatele călugării şi căldura bucătăriei i-a uscat uleiurile, i-a fisurat suprafeţele. Apoi s-a dorit mărirea uşii de sub compoziţie şi astfel au dispărut picioarele lui Iisus şi a doi dintre apostoli. Mai târziu, refectoriul a devenit magazie de paie şi loc pentru necesităţi, aşa încât nitraţii s-au depozitat ca un văl peste toată pictura şi-au înghiţit-o treptat cu sârguinţă. Apoi încăperea a devenit spaţiu de găzduire pentru soldaţi, care s-au amuzat să arunce cu pietre în apostoli. Mai mult: în 1720 Belloti se însărcinează cu repictarea ei, iar în 1770 Mazza o restaurează din nou. Eforturile întreprinse recent pentru a o salva nu-i asigură dăinuirea. Este ceva fatal: opera trage să moară, intră în declin ca o perlă rănită, şi Gabriele d'Annunzio i-a compus epitaful în *Ode per la morte d'un capolavoro*.

Cealaltă mare compoziţie a lui Leonardo, *Bătălia de la An-gbiari*, pe care a pictat-o pe un perete al sălii de consiliu din Palazzovecchio

de la Florenţa, şi care a reprezentat oarecum o provocare genială la adresa tânărului gigant Michelangelo, ce ieşea pe drumul gloriei în faţa maestrului deja bătrân, a rezistat şi mai puţin. Leonardo, după cum se ştie, este cel dintâi care.

„GIOCONDA".

printre pictorii curat italieni, foloseşte uleiul în locul frescei, aşa-numita *tempera* forte, urmând norma olandezilor; fresca pretinde o rapiditate extrem de precisă în desăvârşirea picturii şi care se dovedea inutilizabilă pentru noile probleme complicate propuse artei de către Leonardo. Dar noul procedeu impunea uscarea culorilor la căldură, drept care Leonardo a aprins în faţa zidului un rug uriaş. Partea inferioară, unde temperatura flăcărilor era mai ridicată, s-a comportat mulţumitor, dar în partea superioară culorile lichefiate de căldura moderată au început să se prelingă. Curând după aceea nu mai exista nimic şi azi nu cunoaştem decât copia făcută de Rubens după schiţă, schiţă care a dispărut şi ea.

Adoraţia magilor, alt proiect amplu, există azi la Uffizi abia început. Statuia ecvestră a lui Francesco Sforza n-a depăşit niciodată stadiul de model în lut, dar, după spusele contemporanilor, constituia un obiect de admiraţie, ceea ce ar fi întru totul de aşteptat din partea acestui admirabil desenator de cai. Statuia a dispărut şi suntem nevoiţi să ne bizuim pe desenele conservate printre manuscrisele lui Leonardo.

Sfântul Ieronim, un tablou care anticipează un secol de evoluţie picturală, n-a putut fi nici el terminat, *Madona* lângă *stânci* (Luvru) abia se întrezăreşte sub stratul de repictări şi, în plus, pare a trăda intervenţia unor discipoli, cum se întâmplă cu siguranţă în *Sfânta Ana cu Maria la sân* şi în *Sfântul Ioan*.

Faimoasa *Leda* sau, mai bine zis, cele două *Leda* pe care le-a pictat pesemne, s-au pierdut pe întinsul planetei, unde atâtea lucruri insignifiante se lăfăiesc la soare; şi la fel tablourile sale *Bacchus*, *Venus*, *Pomona* şi portretele iubitelor lui Ludovico cel Tânăr… E o devastare, o îndârjire fără egal contra supravieţuirii unui artist.

Dar, în sfârşit, deşi maltratată, repictată, muşcată de lumină, de aer, de frig, de foc, de praf, ne rămânea Mona Lisa, doamna florentină care l-a incitat pe Leonardo să-şi exprime propria interpretare a eternului feminin. Tinerii de douăzeci de ani în al căror piept se disputau ambiţia şi voluptatea şi melancolia obişnuiau să se perinde

prin faţa pânzei în căutarea unui sfat, a unei hotărâri şi a unei aventuri lăuntrice. Şi de fapt, unde să

caute altă săgetătoare atât de sigură? Căci asta era Mona Lisa: educa precum centaurul Chiron, trăgând săgeţi, numai ca ea le îndrepta spre inima celui educat şi-l lăsa rănit, frământat şi nemulţumit. Era Maica Noastră a Nemulţumirii şi corecta în noi acea autosatisfacţie pe care o dobândim de prea multă autolimitare. Ea le spunea eruditului, savantului că orice învăţătură este cenuşie şi că printre articulaţiile conceptelor se scurge tot ce e mai preţios din viaţă; senzualului indolent îi spunea că mângâierile cele mai rafinate sunt rezervate bărbaţilor celor mai severi şi mai energici; îi spunea ascetului că, vrea, nu vrea, liniile curbe şi vibratile există; îi spunea inginerului că-n jurul său curge un torent de poezie, şi poetului că versul e un parazit al acţiunii, şi politicianului democrat îi vorbea de desfătările autorităţii, iar autocratului despre relativitatea puterii. Mona Lisa era o făptură satanică, soră a şarpelui, care la rândul său a fost frate al Evei; ea acţiona în chip de ispită. Arătându-i însă fiecărui bărbat absurditatea propriei limitări, arătându-i că universul e mai cuprinzător decât îndeletnicirea, decât sistemul, decât temperamentul, decât poporul său, exercita o înrâurire socializatoare, incitându-l pe fiecare să dorească a fi ca aproapele. Nemulţumirea este emoţia idealistă, ea ne azvârlă din cercul nostru de realitate – profesie, caracter, familie, naţiune, cultură, interese – şi ne împinge să căutăm altceva ce nu avem, ce nu pipăim, dar care ne atrage: idealul.

Mulţumită idealismului, oamenii trăiesc contopiţi în societate, căutându-se adică unul pe altul, fiecare năzuind să fie celălalt, făcând ca fiecare semen să ne fie imbold măcar o clipă. Şi acum cine ştie ce inamic al speciei omeneşti a desprins liniştit din perete tabloul, a abandonat rama într-un colţ şi-a plecat purtând-o sub braţ pe specialista noastră în idealism.

Leonardo n-a vrut să se despartă niciodată de acest portret. Atenţie însă, nu e vorba de o aventură trivială: femeile se complac să-şi imagineze îndărătul fiecărei mari opere artistice o poveste de dragoste, o poveste cu o idilă sau o pasiune, cu gingăşie sau durere, unde o femeie joacă rolul de muză. Muza e unul din cele o sută de mituri la care femeia a colaborat pentru a se face necesară omului. Şi cum în zilele noastre femeile

„GIOCONDA”.

exercită o presiune mai mare ca oricând asupra sentimentalităţii ambiente, ele au dat nota psihologiei uzuale, iar critica artistică şi literară li se supun, reconstruind sufletul pictorilor, muzicienilor şi poeţilor pe scheletul relaţiilor feminine. Cu toate acestea, nimeni nu ignoră semnificaţia originară a cuvântului; „muză” înseamnă oţiu, şi oţiu în accepţia clasică vrea să spună contrariul muncii utile; nu este o lipsă de activitate, ci munca inutilă, munca fără simbrie şi fără beneficiu material, efortul pe care-l dedicăm irealului, supremului. Eu unul socotesc că marii oameni au datorat întotdeauna mult mai mult acestui oţiu viril decât muzelor în carne şi oase. În cazul lui Leonardo nici nu încape îndoială: femeia concretă, această femeie, acea femeie, i-a fost complet inutilă; n-a iubit niciodată. Nespus de frumoasa lui fizionomie, niţel efeminată în ciuda staturii impunătoare şi a puterii musculare – Vasari afirmă că putea rupe o potcoavă ca şi cum ar fi fost de plumb – nu i-a adus mari fericiri şi nici el nu s-a învrednicit să le vâneze. Sexul frumos caută la bărbat înainte de toate o vâlvătaie sângerie de pasiuni şi un elan de voinţă; ambele îi lipseau lui Leonardo. Nu a iubit femeile şi nici n-a fost iubit de ele, destin comun temperamentelor speculative care nu coboară niciodată de la înălţimea contemplaţiei ca să se angajeze în bătălia vieţii, nu ies niciodată din ei înşişi ca să se amestece cu ceilalţi. Locul clasic pentru ceea ce spun se găseşte în memoriile lui Rousseau, în acea pagină în care relatează că o femeiuşcă veneţiană, văzându-l recalcitrant la dragoste, i-a spus: *Zannetto, lascia le donne e studia la matematica*. Asta a făcut Leonardo: a studiat matematicile, ştiinţa diriguitoare a Renaşterii, cea care a făcut posibilă întreaga istorie modernă. Şi Mona Lisa?

Lisa di Antonio Maria di Noldo Gherardini, originară din Neapole, s-a măritat în 1495 cu Francesco di Bartolomeo de Zanobi del Giocondo, născut în 1460; el se număra printre cei mai distinşi locuitori ai Florenţei; în 1499 a fost unul din cei doisprezece *buonuomini*, în 1512 unul din *priori*. În 1503 a vrut ca Leonardo, pe atunci în vârstă de cincizeci şi unu de ani, ajuns în apogeul faimei, să facă portretul soţiei sale, şi asta e tot, şi nimic mai mult. Vasari relatează împrejurarea cu sim ALTE ESEURI DE ESTETICĂ

phtatea adecvată: *Presse Lionardo a fare, per Francesco del Giocondo, îi ritratto di Mona Lisa sua moglie*; *e quattro anni penatovi, Io*

lascid imperfetto; *la quale opera oggi e appresso îi re Francesco di Francia en Fontanableo1*.

„Patru ani a trudit la acest portret şi l-a lăsat nedesăvârşit". Adică nu l-a lăsat şi nici nu i l-a încredinţat celui care-l comandase, în 1506, Leonardo s-a mutat din nou la Milano şi l-a luat cu sine; în 1516 pleacă în Franţa, bătrân şi şchiopătând, dar nu se desparte de opera neîncheiată. Speranţa de-a o termina nu l-a părăsit poate niciodată. Leonardo a fost întotdeauna meticulos: muncea pentru eternitate. Cu toate acestea, patru ani de muncă la un portret, chiar dacă în acelaşi timp s-a ocupat şi de *Bătălia de la Angbiari*, înseamnă prea multă muză, prea mult oţiu ca să nu mai necesite şi altă explicaţie particulară.

Pentru mine, explicaţia aceasta nu oferă niciun dubiu. Sunt anu celei mai puternice crize din viaţa lui Leonardo, e momentul în care geniul său se găseşte faţă-n faţă cu altă genialitate care-şi începea expansiunea, neîmblânzit, neiertător, crud ca o stihie. Leonardo se întorcea de la Milano, unde *Cina* sa iniţiase o nouă eră în pictură; se întorcea în patrie învăluit într-o glorie iradiantă, considerat drept cel mai mare artist în viaţă. Şi iată că la Florenţa îl întâlneşte pe tânărul Michelangelo. Maestrul care fermeca admiraţia contemporană cu „dulceaţa şi suavitatea" compoziţiilor sale dă peste tânărul florentin, pe care, curând după aceea, întreaga Italie avea să-l numească „teribilul". Michelangelo, temperament atrabilar şi viril, nu-l poate admira pe Leonardo. E tot numai credinţă, afirmaţie, creaţie, sinteză; Leonardo e speculaţie, dubitaţie, dialectică, analiză. Cu asprimea-i înnăscută, Buonarrotti îi notifică, şi nu doar o dată, lui Leonardo că-l dispreţuieşte, după cum relatează anecdotele;

1 *Le vite* de *ţiu celebri Pittori*, *Scultori ed Architetti*, partea a treia, „Viaţa lui Leonardo de Vinci": „Leonardo a primit apoi să facă portretul Monei Lisa, soţia lui Francesco del Giocondo, la care a trudit patru ani, fără să-l termine, şi care se află astăzi în stăpânirea regelui Francisc al Franţei, la Fontainebleau", în Giorgio Vasari, *Vieţile pictorilor*, *scuiptorilor şi arhitecţilor*, 2 vol., traducere de Ştefan Crudu, Meridiane, Bucureşti, 1962, vol. II, pp. 14 – 15. (*N.t.*)

„GIOCONDA".

lui Leonardo i-a venit sângele-n obraji de ruşine, şi-a pierdut seninătatea şi n-a ştiut ce să răspundă la impertinenţele tânărului triumfător. În aceste condiţii începe portretul *Giocondei*. În faţa lui Michelangelo, Leonardo se repliază până-n ultimul său ungher lăuntric

şi acolo-şi descoperă toate forţele de feminitate; portretul Monei Lisa reprezintă expresia ultimei sale atitudini faţă de lume. Sau mai crede oare cineva că Mona Lisa a existat cu adevărat?

Nu, nu vă lăsaţi antrenaţi de acea propensiune contemporană de a reduce marile opere de artă la elementele lor reale. Sigur că artistul are nevoie de realităţi pentru a-şi elabora chintesenţa, dar opera de artă începe exact acolo unde sfârşesc materialele ei şi trăieşte într-o dimensiune incomensurabilă cu elementele propriu-zise din care este alcătuită. Într-o simfonie de Beethoven realitatea îşi pune maţele de capră pe căluşul viorilor roşcate, furnizează lemnul pentru oboi, metalul pentru trompete, aerul vibratil pentru undele sonore. Ei bine: ce au de-a face toate astea cu ceea ce muzica lui toarnă, ca într-o cupă, în inimile noastre?

Doamna din Florenţa a fost ca un manechin pentru Leonardo, ca un pretext, ca un transparent. *Debe îi pittore* – zice el însuşi în *Tratatul* său *despre pictură* – *fare la sua figura sopra la regola* d'*un corpo naturale*, *îi cuale communemente sta dipro-porzione lăudabile* („Pictorul e dator să-şi facă figura după regula unui trup natural, care îndeobşte trebuie să aibă o proporţie vrednică de laudă". – *N.t.*) Soţia lui Giocondo i-a slujit drept regulă artistului; după Vasari, ea era foarte frumoasă, dar pictorul a trebuit să folosească un artificiu pentru a-i menţine nervii şi muşchii încordaţi. Aşa că aducea în atelier muzicieni şi dansatori şi bufoni care să o facă să rămână zâmbitoare.

Tot acest material fără importanţă – o femeie care-şi întrerupe plictisul aristocratic pentru a zâmbi la gluma frustă a unui bufon – se vede potenţat în opera de artă a lui Leonardo până ce ajunge să exprime ceea ce opera de artă superioară exprimă totdeauna: condiţia tragică a existenţei. Privind viaţa din punctul de vedere al omului, tragedia este luptă, acţiune, dinamism;

din punct de vedere feminin, tragedia este pasivă, demisionară, inertă, liniştită.

Eroii lui Michelangelo sunt adversari ai unor duşmani invizibili şi difuzi; cu muşchii umflaţi şi tendoanele lor tensionate, ei pun stavilă forţelor durerii care oprimă existenţa umană. În acelaşi timp însă au încredere în succes. Când îi părăsim, ne gândim că, dacă ne-am întoarce după câteva ore, i-am găsi odihnindu-se, ştergându-şi năduşeala de pe uriaşele lor mădulare victorioase.

Şi în *Gioconda* există un efort: există un efort în tâmplele ei, în sprâncenele depilate, în buzele ei contractate, ca şi cum cu ele ar ridica greutatea enormei sale poveri de melancolie. Dar mişcarea e atât de imperceptibilă, boiul atât de destins, expresia generală atât de inertă, încât efortul lăuntric, mai mult ghicit decât explicit, pare ase-ncovoia asupră-şi, a se întoarce asupră-şi, a-şi muşca, asemeni unui şarpe, coada, a-şi pierde nădejdea în sine, a surâde. Tragedia lui Leonardo e insolubilă, perenă, disperată: figurile lui vor ceva, dar nu ştiu bine ce anume vor şi de-aceea nu obţin niciodată nimica. Este tragedia „diletantismului".

Singurele versuri ale lui da Vinci care ni s-au păstrat se pot interpreta ca o recriminare la adresa propriei sale naturi:

Chi non pud quel che vuol, quel che pud voglia (Cine ce vrea nu poate voiască ce poate – *N.t.*)

Începe sonetul copiat de Lomazzo.

Leonardo, după cum nimeni n-o ignoră, este cel mai tipic reprezentant al universalismului primei Renaşteri, care a fost ca o profetică amplificare bruscă a orizonturilor umane. Matematician şi arhitect, inginer şi filosof, cântăreţ la lăută şi bun călăreţ, bărbat cu maniere plăcute şi simţiri delicate, el le-a apărut contemporanilor săi drept o întrupare demoniacă, drept ceva mai mult decât omenesc. Leonardo îşi investeşte în cercetarea naturii toată pasiunea economisită de inima lui în relaţiile cu oamenii.

Ce n-a anticipat acest profet în materie de geologie şi fizică, în mecanică, în astronomie, în arta războiului, în aerostatică.

„GIOCONDA".

În botanică, în fiziologie! A avut puţini prieteni, obişnuia să trăiască retras, în tovărăşia a doi, trei ucenici, ţinându-şi grijuliu socotelile bugetului. Rece cu congenerii săi, simţea o dragoste panteistă faţă de tot ce era însufleţit; nu mânca niciun fel de carne şi se necăjea dacă vedea pe cineva chinuind o fiinţă vie. Când trecea prin piaţă, cumpăra păsările închise în colivii şi le punea în libertate.

A încercat totul, a voit totul, şi ceea ce îi stătea în putere, şi ceea ce nu-i stătea. Şi-i rămânea o deziluzie melancolică pe care apoi o injecta în buzele figurilor sale, precum în *Gioconda*. Şi ca *Gioconda*, toţi semenii ei surâd ca să nu plângă, surâd de urât şi de nemulţumire, surâd ca să nu apuce să moară. Căci pentru *Gioconda* – sufletul lui Leonardo – a trăi doar ca o parte din lume şi a nu putea îmbrăţişa

fiorul inepuizabil al vieţii universale este un fel de moarte.

La Prensa, Buenos Aires, 15 octombrie 1911

ESTETICA TABLOULUI „PITICUL GREGORIO BURDUFARUL”.

Ultimul număr din *Kunst fur Alle* – o importantă revistă germană de artă – este consacrat pictorului nostru Zuloaga, cu prilejul triumfului pe care l-a obţinut în Expoziţia de la Roma.

Profitând de o călătorie la Bologna, acum câteva luni am făcut o escapadă de cinci zile la Florenţa, ca să văd măcar o dată în viaţă pe acel *pensoso ducă* sculptat de Michelangelo şi să salut în treacăt cu veneraţie vila medicee în care obişnuia să se reunească Academia florentină. În sânul acestei Academii a renăscut platonismul, din care au emanat noua fizică şi noua morală. Dacă adăugăm la acestea faptul că de la Michelangelo purcede noua artă, ne va înspăimânta energia incalculabilă a acelui peisaj atât de redus în care a încolţit germenul integral al vieţii moderne. Folosind o metaforă îndrăzneaţă, când căuta pe faţa pământului locul unde s-au ivit primii oameni, Herder se întreba: unde se află vaginul lumii? Florenţa e ceva asemănător, loc de venire pe lume, izvor de idei originale şi infinit expansive.

Or, într-o dimineaţă – sub cerul florentin, care e poate cel mai albastru şi mai profund din Europa –, în timp ce priveam cum curge fluiditatea rapidă a nobilului Arno şi aşteptam să se deschidă galeriile Uffizi, am cumpărat *Giornale* d’*Italia* şi acolo, pe prima pagină, am văzut un titlu cu litere mari care zicea: „Cel mai puternic Zuloaga”. Victoria pictorului nostru în ţara clasică a picturii mi-a reamintit, nu ştiu bine de ce anume, cealaltă mare forţă care, originară din Levantul iberic, s-a prăvălit într-o bună zi peste populaţia italiană şi a legat-o de propriile-i destine ca pe leşul unui învins de coada calului învingător. Bărbaţii din Florenţa şi Milano, din Urbino şi Roma

[Articole publicate în *E*I *Impardal*, în zilele de 20 X şi 10 XI 1911.]

„PITICUL GREGORIO BURDUFARUL”.

erau aspre forţe trufaşe care se înălţau inamovibili, sălbatici, duri, reci ca nişte lănci de bronz înfipte în pământ. Dar într-o zi, Cezar Borgia Valentinul se abătu asupra lor – ca un vânt african –, şi bărbaţii de bronz s-au înclinat la trecerea lui, s-au frânt, s-au îndoit blând ca spicele în bătaia vântului.

Cu tablourile lui Zuloaga pătrunde în expoziţii un *siroco*, şi nu ne-ar mira ca pânzele celelalte să se usuce, să crape şi, sco-rojindu-se,

să se desprindă din rame. Motivul acestei împrejurări e oarecum paradoxal. Zuloaga este un pictor care nu numai că are un simţ cu totul personal, dar are şi o manieră. Maniera este în raport cu stilul ceea ce e mania în raport cu caracterul. Zuloaga e manierist şi, pentru că aşa este, a început să fie aplaudat şi elogiat. Astăzi, europeanul nu are gust decât pentru manierisme. Cu toate acestea, aplauzele şi elogiile sunt bunuri pe care Zuloaga le împarte cu mulţi alţi pictori, cu multe alte maniere ale unor artişti. Specificul lui stă în faptul că este *îi piu forte*, în faptul că se impune cu simplitatea evidenţei, că exaltă, şi nu doar place, că striveşte manierele celorlalţi, că, îmi vine să spun, se striveşte pe sine însuşi: Zuloaga manieristul sucombă în faţa a ceea ce există în Zuloaga *di piu forte*, iar spectatorul pleacă de lângă picturile sale gândindu-se mai mult la temele lor decât la modul de a picta al pictorului. Şi lucrurile stau astfel în asemenea măsură, încât mulţi au în faţa tablourilor sale o impresie la fel de puternică pe cât e şi înstrăinarea pe care o simt faţă de pictura lui.

Numărul din *Kunst fur Alle* reproduce câteva compoziţii ale lui Zuloaga şi propune, ca text, un articol de Camille Mauclair1 despre ansamblul operei lui. Mauclair îl laudă fără restricţie pe pictorul nostru, poate prea mult, dat fiind că geniul unui artist nu se vede niciodată cu claritate dacă, încercându-i-se descrierea, nu i se detaşează silueta virtuţilor pe fondul defectelor proprii. Criticul insistă, cu suprem discernământ, asupra independentei artei lui Zuloaga în raport cu curentele actuale din pictură. În

1 Camille Faust, zis Mauclair (1872 – 1945), om de litere francez, poet, romancier, critic şi istoric de artă, eseist, memorialist, operă abundentă şi extrem de variată; cofondator, cu Lugne-Poe, al Teatrului de l'CEuvre, în 1893. (*N.t.*)

era impresionismului, Zuloaga pictează ca un clasic; în era colonsmului, Zuloaga desenează; în era realismului, Zuloaga îşi inventează tablourile. Pe de altă parte, Zuloaga e realist, colorist, impresionist. În plus, preia tradiţia clasicilor noştri: EI Greco, Velázquez, Goya. Şi în măsura în care preia tradiţia clasică, este mai degrabă romantic.

Nu îndrăznesc să-l contrazic pe Mauclair, care ştie atât de mult despre artă. Sincer însă vorbind, dacă totul aşa stă, cum şi stă în fapt, Mauclair ar fi trebuit să tragă concluzia pe care nu o trage: pictura lui Zuloaga, ca pictură propriu-zisă, e lipsită de unitate, este eclectică.

Metode, tradiţii, intenţii parţial antagonice coexistă în acele tablouri, fără ca prin sine să poată ajunge la unitate. Sau mai bine zis: unitatea picturii lui Zuloaga este o presiune violentă la care voinţa artistului supune elementele şi tendinţele disparate. Această unitate externă, care nu se naşte spontan din elementele înseşi, din tendinţele înseşi, e ceea ce numim manieră. Maniera este mania; mania este ceea ce e nejustificat; ceea ce e nejustificat este capriciul. Maniera e, aşadar, capriciu. Arta însă e sensibilitate la necesar.

Or, prin unele tablouri ale lui Zuloaga bate sălbatic un vânt irezistibil, înspăimântător, barbar; o suflare încinsă, ce pare a veni din deserturi inospitaliere, sau rece, ca şi cum s-ar trage din gheţari. Oricum, un curent stârnit de ceva, de ceva atât de viguros, atât de substanţial, atât de evident şi de necesar, încât, oprimând cele pictate pe pânză, le stabilizează, le comprimă, le dă pondere existenţială, soliditate, necesitate. Despre unele tablouri ale lui Zuloaga s-ar zice că sunt ca nişte defileuri prin care irumpe vijelios un dinamism superior lor şi independent de ele.

Se cade să insistăm asupra acestei dualităţi a artei lui Zuloaga, deoarece rareori apare atât de limpede efectul decisiv produs în creaţia estetică de acel element al ei care nu este tehnica. Rareori se dovedeşte atât de evident că tehnica este un *a posteriori* în raport cu tema ideală pe care o percepe artistul.

Când Zuloaga pictează o scenă mai mult sau mai puţin pe gustul Parisului, să zicem bunăoară *Le vieux marcheur* – bătrânul lubric atras, ca o frunză casabilă toamna, de rafala erotică

„PITICUL GREGORIO BURDUF ARUL”.

a doua june plimbăreţe –, nu putem fi cuprinşi de entuziasm. Ne pomenim cu o anecdotă dincolo de care e loc pentru anecdote fără sfârşit; în plus, anecdota cu pricina nu ne e relatată într-o manieră simplă, sobră şi spontană. Pictorul pretinde să zăbovim asupra ei, transformă fiecare linie şi fiecare pata de culoare într-o gesticulaţie, îşi dă prea multă osteneală să ne convingă, insistă excesiv asupra detaliilor şi sfârşeşte prin a tace piruete în jurul derizoriei teme anecdotice care, lipsită de torţă, se prăbuşeşte cu toată scamatoria de linii şi contraste îngrămădite peste ea. Acesta nu e Zuloaga al nostru: e un jongler care, foarte dibaci şi agil poate, ne amuză cu o fantasmagorie.

În schimb, Zuloaga l-a pictat pe piticul Gregono Burdu-farul. O

figură diformă cu facies oribil, lătăreţ, cârn şi saşiu, încălţat cu opinci şi purtând nişte pantaloni care parcă stau să-i cadă, în cămaşă, căscată şi ea la pieptul care-i protuberează cu muşchi enormi de antropoid. Pe pământ se înalţă şi, sprijinite de umărul lui, se ţin în picioare, două piei umflate care păstrează formele organice ale animalului ce-a locuit în ele şi afirmă o rudenie nu îndepărtată cu bărbatul monstruos care le strânge-n braţe ca pe două semene. Şi acest grup de viaţă organică se detaşează pe un oeisaj de pământ dezolat, fără copaci, zgrunţuros, dur şi rece. În dreapta, pe un colnic, se târăsc cuburile unor ziduri extrem de grosolane ale unui oraş abia sugerat – sugerat însă destul ca să se ştie că e un oraş barbar şi cumplit şi energic, ai cărui locuitori sunt cruzi unu cu alţii şi fiecare îşi este duşman sieşi, nimeni nu ştie ce sunt admiraţia şi dragostea. Deasupra, un cer care e un război năvalnic între o vântoasă şi nişte nori, care, în sfâşienle şi şerpuinle lor, dau trup liniilor de atac ale vântului.

Şi cum sunt pictate toate acestea? Pictura contemporană, realizând o teoremă a lui Leonardo, năzuieşte să rezolve fiecare lucru în celelalte. O mână, *verbi gratia*, este pentru impresionist un loc unde se reflectă lucrurile existente în jur: a picta o mână înseamnă deci a picta celelalte lucruri în acea mâna, şi aşa mai departe. În realitate, impresionismul este aplicarea în pictură a principiului fizic al lui Newton. Fiecare lucru este loc de întâlnire pentru celelalte. Ei bine, Zuloaga începe prin a separa ceea ce în tablou este organic şi ceea ce este anorganic – pământ, cer, construcţii. Piticul şi burdufurile sunt pictaţi semiimpresionistaşa cum i-ar fi pictat EI Greco sau Velázquez sau Goya. În ce constă acest semiimpresionism nu se poate spune în câteva cuvinte; chiar şi în multe, lesne i-am putea da o formulare eronată. Doar cu titlu provizoriu m-aş încumeta să spun: impresionismul clasicilor noştri este un impresionism limitat de un mediu neutru. *Plein air-vX* contemporanului face nelimitată impresia: aerul liber este negarea mediului, deoarece nu reacţionează asupra lucrurilor, ci le lasă în independenţa lor sălbatică, în inepuizabila lor reflectare mutuală.

În acest chip realizează Zuloaga o densă şi bine definită materialitate cu care îşi umple figurile, o materie solidă şi reală care, cu ponderalitatea sa brută, contracarează desenul. Desenul lui Zuloaga! Cum să-i traduci în cuvinte condiţia îndârjită, geniul său îndărătnic, îngăduitor şi totodată pozitiv şi constructiv?

Desenul lui Zuloaga e un instrument liric care trăieşte în stare de război cu materia. Materia este inerţia care, impunându-se lucrurilor, le trivializează. Căci există în fiecare lucru o năzuinţă de a fi mai mult decât materie, de a fi ceea ce fizicienii numesc forţă vie; dar o năzuinţă de obicei biruită de materie. Şi asta e ceea ce numim realitatea lucrurilor: bietele lucruri care, umilite, risipite, înfrânte de presiunea înspăimântătoare a inerţiei, se reculeg în sine. Desenul lui Zuloaga e pură forţă vie: un cavaler cu sensibilitate quijotescă ce dă fuga acolo unde lucrurile suferă cea mai mare violenţă din partea puterilor inerte, răzbunător al injustiţiilor provocate de către materie şi cu deosebire al celei mai grave: trivialitatea, inexpresivitatea. Acest efort liric al desenului constă în dezarticularea formelor triviale, a formelor materializate şi, cu o uşoară atingere, în articularea lor după Spirit. Astfel, formele rămân, ca să zicem aşa, încărcate de electricitate, dotate cu emoţie, şi cu emoţie de un dinamism vital.

Să luăm însă bine seama: dacă lucrurile n-ar fi triviale, dacă n-ar fi materie, ce-ar mai face desenul? Aşa cum virtutea are nevoie de vicii şi din ele se hrăneşte, desenul lui Zuloaga are

„PITICUL GREGORIO BURDUFARUL".

J.

nevoie să se cufunde acolo unde lucrurile se sufocă în materialitate, în vulgaritate, pentru ca, mântuindu-le de ele, să-şi împlinească scrisa. Acolo unde ele lipsesc, lirismul lui Zuloaga degenerează în capriciu.

Rezumând: piticul Gregorio şi perechea sa de burdufuri familiare, chiar dacă dignificate de către desen, ne stau în faţă ca nişte lucruri suficient de reale ce-şi exercită apăsarea asupra pământului – supremă caracteristică a existentului, după cum observau sufletele aponderale ale osândiţilor când îl vedeau pe Dante umblând.

Dimpotrivă, peisajul din jur…

II

Dimpotrivă, peisajul din jur nu numai că nu e pictat realist, ci abia dacă e pictat. Aici, unde ceea ce se reprezintă sunt lucruri mult mai materiale, aproape pur inerte; unde obiectele nu sunt fiinţe vii sau, ca arborii, sunt intermediarii dintre materia anorganică şi animal, aici desenul lui Zuloaga îşi asumă întreaga răspundere şi întreaga creaţie. Peisajele lui Zuloaga se apropie tot mai mult de desenul pur. Materialitatea, imobilismul pământului, al pietrelor, al caselor, al

vechilor biserici, al zidurilor masive sunt suprimate. Lumina care le învăluie este un ritm convenţional, înăuntrul căruia lucrurile vin şi pleacă. E prost spus, nu lucrurile: elanurile lucrurilor.

Pământul acesta ars de soare, pe care-şi profilează silueta barbară piticul producător şi vânzător de burdufuri, nu este fiara enormă pe care ochii noştri de spiritualizaţi ne-o prezintă veşnic moartă, necuprins inertă. Priporurile, ponoarele, dâmburile, suava linie ondulată, elevaţia bruscă, modelajul accidentat pe care ni-l oferă vederii s-au transformat pe suprafaţa pânzei într-o dramă. Pământul se disociază în pământuri, actori ai dramei în curs: şi tot acel relief static se trezeşte dintr-odată la o prodigioasă existenţă dinamică. Încetează a mai fi doar un obiect înzestrat cu o formă sau alta: este subiect, realitate autopropulsată, forţă vie, elan care ascunde o intenţie, un caracter şi-a cărui formă este însăşi voinţa lui. Pământurile se izbesc unele de altele, se înalţă şi se contorsionează, se calcă, se supun, unele se prăvălesc în prăpăstii, altele se rotesc brusc în jurul lor, umblă, cuceresc spaţiul, se potolesc, se încreţesc, iar se întărită, aspiră, se sumeţesc şi se precipită ca şi cum o nelinişte latentă le-ar biciui sufletele htonice.

Pensulaţia lui Zuloaga îşi arată aici cu toată vigoarea o calitate care-i este specifică. Largă şi prelungă, fiecare aplicaţie se bucură de-o anume independenţă: fiindcă pe lângă culoare şi tonalitate, fiecare pensulaţie posedă o direcţie; este ca expresia nudă a unei forţe, e ca un muşchi. Astfel se înţelege cum casele, castelele, turnurile, gardurile de spini, munţii, arăturile dobândesc în tablourile sale animalitate, reviviscenţă şi mişcare.

Nu ştiu dacă această interpretare dinamică a peisajului a fost adusă în arta europeană de tradiţia japoneză. Mă interesează acum doar să reamintesc ceea ce am afirmat mai sus: că Zuloaga pictează după o anumită artă figurile şi după alta peisajele. În cele dintâi accentuează animalitatea şi materia; în acestea din urmă insistă asupra părţii lor de spirit, de energie, de vitalitate belicoasă. Or, pe un peisaj irealizat – acesta e pesemne cuvântul just – figurile sunt obligate să-şi târască o existenţă grotescă. Cum oare mai pot apăsa pământul, dacă pământul aici nu e pământ? Cum e oare cu putinţă să respire, dacă aerul aici nu este aer? Fundalul şi figura se scuipă reciproc, sunt incompatibile şi se-mping unul pe altul afară din tablou. Ne aflăm în domeniul capriciului şi, ca atare, departe de domeniul Artei.

Arta e sensibilitatea la necesar. Zicând asta, trag nădejdea să coincid cu ceea ce nu doar o dată l-am auzit pe un mare artist al pământului nostru care, ca mare artist, posedă o genială intuiţie a esenţei artei. Mă refer la Valle-Inclân1, când spune: „Arta este arta eternului, a ceea ce nu are vârstă”. Etern, evi

1 Ramón Marfa del Valle-Inclân (1869? – 1936), mare scriitor spaniol care s-a remarcat prin singularitatea, incisivitatea şi independenţa sa de spirit. Poet, dramaturg şi mai ales prozator de mare forţă şi subtilitate stilistică: *Sonatas de otono* (1902), *de estâo* (1903), *deprimavera* (1904) şi *de învierno* (1905); romane despre războaiele carliste (*Elres-plandor de la hoguera*, *Gerifaltes de antano*), *Tirano Banderas*, teatru etc. A fost tradus şi în româneşte. (*N.t.*)

„PITICUL GREGORIO BURDUF ARUL”.

Îi.

dent, nu vrea să însemneze ceea ce dăinuie pururi, căci atunci ar trebui să aşteptăm sfârşitul vremurilor pentru a începe să facem artă. Nici ceea ce a durat până astăzi, căci au durat multe lucruri care mâine sau după aceea vor pieri. Nu: simptomul eternului este necesarul. Asta gândeşte, cred eu, Valle-Inclân. Este vorba de faptul că arta adevărată trebuie să exprime un adevăr estetic, ceva ce nu e o întâmplare, o anecdotă, ci o temă necesară. Dar să lăsăm chestiunea asta excesiv de abstractă şi de riscantă pentru a fi discutată aici. Să notăm doar că în acest tablou al lui Zuloaga unitatea şi soliditatea care strălucesc în el provin nu din tehnica lui, ci din tema latentă de sub pictură.

Din tema sa îşi extrage Zuloaga acea vigoare caracteristică unora dintre tablourile sale, iar focul de armă pe care ni-l aplică în plin piept când ne confruntăm cu ele reprezintă explozia subită a spiritului nostru, volatilizat în contactul cu o realitate tragică.

Piticul Gregorio Burdufarul ar rămâne o curiozitate antropologică, un fenomen de bâlci, dacă fizionomia sa concretă, individuală, de lighioană umană nu ar fi îmbogăţită şi explicată prin ideea generală, prin sinteza difuzată în peisajul brut care-l înconjoară. Gregorio Burdufarul e un simbol; dacă vrem, un mit spaniol. Şi-n asta constă forţa lui Zuloaga: în a fi un creator de mituri. Să vedem cum.

Se ştie că Zuloaga s-a declarat duşman al doctrinei europenizatoare pe care, în forme şi tonuri diferite, o apărăm unii dintre noi. Prin urmare, Zuloaga este duşmanul nostru. Dar acum nu se pune problema să discutăm doctrine. În faţa operei de artă,

discrepanţele teoretice despre istorie şi politică trebuie să amuţească. Cu toate acestea, doctrina europenista a avut, abstracţie făcând de judiciozitatea sau eroarea ei, o utilitate indiscutabilă: aceea de a pune în termenii săi extremi problema Spaniei. Şi unii, şi alţii sunt de acord în următoarea privinţă: rasa spaniolă e o rasă care a refuzat să realizeze în ea însăşi acea serie de transformări sociale, morale şi intelectuale pe care le numim Era Modernă. Civilizaţia a avansat, a construit noi forme de viaţă, a impus existenţei noi condiţii, pretinde noi virtuţi şi respinge ca vicii şi slăbiciuni şi turpitudini unele socotite

odinioară virtuţi. Popoarele care s-au supus acestei schimbări de mediu istoric au renunţat să persevereze în fiinţa lor, au acceptat reformele propriului caracter şi au cumpărat bunăstarea, puterea, moralitatea şi ştiinţa în schimbul acelei renunţări. Ca Faust, şi-au vândut sufletul sau părţi din el ca să-şi amelioreze soarta.

Poporul nostru, dimpotrivă, a rezistat: istoria modernă a Spaniei se reduce pesemne la istoria rezistenţei sale în faţa culturii moderne. Se va spune că şi China sau Marocul au rezistat. Dar cultura modernă este, riguros vorbind, cultura europeană, iar Spania este unica rasă europeană care a opus rezistenţă Europei. Acesta îi este comportamentul, genialitatea, condiţia, marca. O năzuinţă neîmblânzită de a dăinui, de a nu se schimba, de a se perpetua într-o substanţă identică! Veacuri de-a rândul, poporul nostru nu a vrut să fie altfel de cum este; n-a vrut să fie ca altul.

Oricare ar fi judecata pe care am merita-o pentru acest fapt, o atare luptă a unei rase contra destinului are o asemenea măreţie şi cruzime, încât constituie o temă tragică, o temă eternă şi necesară. Căci cultura, care reprezintă o veşnică schimbare progresivă, este, totodată, o eternă distrugere a înseşi popoarelor care o creează. Şi grozăvia împrejurării devine şi mai evidentă acolo unde un popor refuză să-şi admită puterea caracterului şi-şi centrează toate energiile, ocupate mai înainte cu producerea de cultură, în purul instinct de conservare contra culturii înseşi, contra noii ordini inflexibile şi fatale. Ca orice tragedie, şi ea reclamă o formulă paradoxală ce poate suna astfel: o rasă care moare din instinct de conservare.

Spunând asta, n-am făcut însă decât să ne apropiem conceptual de temă, şi conceptele sunt totdeauna o mediere între lucruri şi noi înşine. E nevoie să ajungem la o conştiinţă mai profundă, la o

conştiinţă nemijlocită a temei spaniole. Aceasta e conştiinţa sentimentală, sensibilitatea. Zuloaga este un artist atât de mare fiindcă a stăpânit arta de a face sensibilă tragica temă spaniolă.

Va rezulta cu claritate acum de ce arta anecdotică nu este Artă. Un tablou anecdotic ne prezintă un crâmpei de realitate

„PITICUL GREGORIO BURDUFARUL”.

atât de plăcut, atât de interesant, încât ne amuzăm cu el. Şi suntem captivaţi de existenţele distractive încarcerate în pânză. Un tablou adevărat se slujeşte de ceea ce se află exprimat în el ca de un plan înclinat pentru a ne face să lunecăm şi să ne lansăm vertiginos într-o ultralume unde durerile dor mai mult şi bucuriile bucură mai intens, şi totul are o viaţă potenţată, extrem de densă şi incalculabilă: un loc miraculos, unde totul se împlineşte, unde fiecare lucru e un simbol. Şi ce e oare un simbol dacă nu acea putere supremă care, infuzându-se într-un lucru, face ca în el să trăiască şi celelalte sau cel puţin o mare parte?

Simplitatea bestială a acestui pitic ne face să lunecăm, în căutarea unei explicaţii, în peisajul înconjurător: în el, la rându-i, găsim un comentariu neliniştitor al celui dintâi şi iarăşi lunecăm către figură, care din nou ne împinge pe pământul unde s-a născut şi care, vitalizat, ni se pare a fi omul însuşi, şi sfârşim prin a înţelege că tabloul se găseşte în afara amândurora, în relaţia lor, în unitatea lor, în ceea ce nu se află pictat, într-o infinitate de oameni diferiţi care vieţuiesc pe pământuri diferite, dar care se integrează m şi coincid cu acest destin teribil de simplu: a muri pe pământul lor întrucât năzuiesc să se păstreze identici.

Divin pitic muritor, dihanie barbară ce nici măcar nu ajungi să fii o fiinţă omenească, dar eşti totuşi destul ca să simţim lipsa a ceea ce-ţi lipseşte! Tu reprezinţi dăinuirea unui popor dincolo de cultură; tu reprezinţi voinţa de incultură. Şi ce oare se găseşte dincolo de cultură? Natura, spontanul, forţele elementare. De aceea, când pictorul a vrut să ridice în slăvi o rasă ale cărei virtuţi specifice sunt energia elementară, elanul precivilizat, el a urmat tradiţia foarte veche a artei, ce reprezintă ceea ce se găseşte în om ca natură ireductibilă şi ca element, în omul capnform, în satir, şi a căutat excelenţa ta diformă, pitic sublim, satir spaniol, şi ţi-a dat ca atribute două piei pestriţe. A fi om este o permanentă depăşire de sine. Tu, satirul burdu-far, eşti omul care se opreşte pe drumul perfecţiunii, îşi înfige picioarele-n pământ şi decide

să dăinuiască, sfidând schimbarea irezistibilă. Glia din jur, maica ta, se scutură ca şi tine de cultivare şi devine aspră şi brutală şi caprină, ca tine, faţă cu muşchi încordaţi. Pârloagă a rămas câmpul în jur, iar oraşul de ALTE ESEURI DE ESTETICĂ

cadent îşi revarsă putrefacţia şi ruina peste zidurile căzute în ruină. Tu însă te înalţi deasupra dezolării la care ţii, deasupra pământului tonsurat, uscat, pietros, sub cerul dur, metalic, reverberant ca o piatră preţioasă; te înalţi vânjos şi grumazul tău de taurean îndură cu seninătate jugul fatalităţii.

În târg te aşteaptă oameni care îşi înalţă spre cer curpenii lenevoşi ai braţelor, şi tu, spiriduş familiar, spirit al rasei, le duci burdufurile umplute cu sângele solului nostru, care este un foc ce aprinde patimile, zbârleşte urile şi consumă gândurile născânde.

Du-te, du-te în târg, forţă de neofilit: îndeplineşte-ţi misiunea fidelă şi tragică. Ai însă grijă să nu-ţi plesnească burdufurile şi uliţele să nu băltească de sângele Spaniei.

Mult mai mult ar putea spune despre acest tablou cineva care s-ar pricepe mai mult la pictură. Eu însă nu sunt critic de artă, şi aici ia sfârşit estetica „Piticului Gregorio Burdufarul".

O VIZITĂ LA ZULOAGA

Pe drumul de întoarcere din Germania cea puternică în Spania, loc al pasiunilor multiforme, am făcut halta obişnuită în Franţa, cea bine cultivată. Şi din Franţa, la Paris, un nod de lumină. Şi-am avut un moment de sinceritate cu mine însumi şi m-am întrebat: ce să caut oare să văd în toiul acestei luminozităţi risipitoare? Parisul este tot o lumină. Nu e un lucru fatal? Pentru că aş fi vrut să văd ceva, să duc cu mine în fundul Spaniei o intuiţie puternică. Cum însă în Paris nu se găseşte decât lumină, nu e nimic de văzut.

Străbat de ani de zile Europa ca, în vremuri îndepărtate, antecesorul meu Ibn Batuta, care a plecat din Andaluzia cu toiagul său de drumeţ şi s-a dus prin lumea largă în căutarea sfinţilor de pe pământ. Dar o soartă nefericită m-a făcut să mă nasc într-o vreme când Europa e în criză de sfinţi şi eu îmi târăsc pe uliţe şi drumuri desagii doldora de capacitate de adoraţie pe care n-am izbutit să mi-o cheltuiesc. Nici la Paris nu există sfinţi *pour le moment*. Traversând într-un taxi marele oraş, mi s-a părut că traversam mediocritatea aurită de care vorbea Horaţiu.

Parisul s-a preschimbat într-o legendă decolorată: sub ea – cine

se îndoieşte – sângele francez pregăteşte noi fermenţi, ale căror emanaţii vor acţiona din nou într-o bună zi asupra crustei globului. Noi însă, între timp, avem nevoie de afirmaţii ascendente.

Şi ceva de felul acesta m-am dus să găsesc – cine-ar zice? – acasă la un spaniol care trăieşte la Paris şase luni pe an. Spaniolul acesta este Zuloaga.

1 [Articol publicat în ziarul la *trema* din Buenos Aires, la 4 februarie 1912. Se reproduce pentru prima oară.]

Argentinienii l-au putut cunoaşte prin operele pe care le-a trimis anul trecut. Asta îmi dă oarecare libertate ca să vorbesc. Căci despre tablouri nevăzute, ce se poate spune? Nu există niciun exerciţiu la fel de melancolic ca acela de a pretinde, cu ajutorul vorbelor, cu ajutorul corpurilor difuze şi vagi ale vorbelor, să descrii un tablou. Cuvântul domneşte în lumea fluidităţii şi a mobilităţii: el capturează ideile, amazoane iuţi care traversează în galop planul minţii, vânează fauna fugitivă a sentimentelor care vin şi se duc prin meandrele inimii, dar se declară total inapt de a exprima imensul calm concret al unui strat de culoare pe cutare pânză netedă. Dacă tablourile s-ar mişca lăuntric, ar exista doar poezie şi muzică, dar tabloul se află aici, dintr-odată, întreg: un microcosm.

Zuloaga a obţinut, la Roma, un mare triumf: complicaţii politice de mai mare sau mai mică importanţă au împiedicat ca triumful său să dobândească şi confirmarea oficială oportună. Dar ziarele romane au apărut cu titluri de genul: *IIpiu forte Zuloaga*. Şi vizitatorii expoziţiei au avut parte în sală de cele mai puternice impresii.

Parisul i s-a supus. Nu demult scria Georg Brandes, celebrul critic din Danemarca, în *Frankfurter Zeitung*: „Un salon parizian de azi, care vrea să dea dovada unei extreme selecţii, trebuie să-şi asigure prezenţa lui Zuloaga sau a lui Rodin”.

Pentru unul ca mine, care duc de ani de zile un război necruţător contra valorilor spaniole fără acoperire, în favoarea altor noi valori fiduciare mai exacte, mai ferme şi mai exigente, e o mare satisfacţie să găsesc, din când în când, câte o figură temeinică, câte un nume integru în preajma căruia să mă odihnesc şi să mă bucur de un armistiţiu. Tocmai de aceea am urcat cu însufleţire nenumăratele trepte ale unui imobil de pe strada Caulaincourt, la al cărui ultim etaj îşi are Zuloaga studioul.

E un apartament extrem de modest, aproape gol, şi eu unul aş

zice că, în plin lux parizian, cei patru pereţi par să afirme dreptul la dezolare şi la brutalitate ce se proclamă în fundalul tuturor tablourilor lui Zuloaga. Pe unul din pereţi atârna o singură pictură: *Apocalipsa* lui EI Greco sau, mai bine zis, partea inferioară a acestei compoziţii pe care, într-una din incursiu-o VIZITĂ LA ZULOAGA

nile sale prin străfundurile trupului castihan, a izbutit s-o descopere Zuloaga. Acest tablou, după cum reiese din inventarul bunurilor lui EI Greco, recent descoperit de către domnul San Roman, trebuie să fi fost unul din ultimele pe care le-a pictat Domenico Theotocopuh şi este parcă o viziune ultimă a materiei de către un spirit pe cale să se mistuie, ars de propriile-i arşiţe. În prim-plan, la stânga, enorma figură a Sfântului Ioan, bătrânul fecior cu mâinile ridicate, într-un gest echivoc de spaimă şi evocare. Şi în spatele lui, sub o mare bătălie dată în slavă de nori, trupuri goale şi strălucitoare ce năzuiesc să se volatilizeze şi să se cufunde în acea dramă aeriană şi semispi-rituală a cerurilor. Şi nimic mai mult. E nevoie de mai mult? *Apocalipsa* ar putea fi prea bine unul din cele mai bune tablouri din lume, deoarece în faţa lui simţim, cu o nemijlocire înspăimântătoare, tema cea mai simplă şi mai profundă a picturii: un pic de materie începând să ardă1.

E cu adevărat un motiv de satisfacţie să vezi apărând în această ambianţă grosieră fizionomia robustă, aproape gigantesca a artistului. Zuloaga e un exemplar magnific al rasei basce. Provine dintr-o veche familie din Eibar care, din tată în fiu, într-o continuitate seculară, îşi face educaţia pentru artă. Bunicul şi tatăl lui au fost meşteri excelenţi de articole damaschinate; unchiul său Daniel, care încă trăieşte, e unul dintre cei mai buni ceramişti din câţi cunosc. Ignacio, pictorul nostru, marchează expansiunea triumfală în faţa publicului din ambele lumi a unei tradiţii îndelungate şi pregătite cu grijă într-un colţ obscur al pământului spaniol.

Nu e câtuşi de puţin o pierdere de timp să punem în evidenţă această genealogie, deoarece tot ce este atotputernic, substanţial în opera lui Zuloaga este tocmai ceea ce, prin maniera sa individuală, îi vine din acea tradiţie. Şi cum e paradoxal să afirmăm că ceea ce este cu adevărat valoros la un artist cu o înfăţişare atât de originală şi de hirsută constă mai degrabă în ceea ce-i vine dintr-o tradiţie familială, mai mult chiar, dintr-o

1 [Acest paragraf a fost inclus de Ortega în eseul său „Muerte,

re-surreccion", *El Espectador*, II.]

tradiţie de artişti populari, relativ anonimi şi impersonali, merită să zăbovim un pic asupra acestui fapt1.

Din punctul meu de vedere, Zuloaga îşi datorează triumful împrejurării de a fi poate unicul pictor în viaţă a cărui temă n-a fost inventată de către el. Mă voi explica. De mulţi ani pictorii nu mai pictează tablouri. Sunt preocupaţi să rezolve probleme tehnice care sunt, fără îndoială, de-o enormă însemnătate, pentru a spori facultăţile artei. Dar asta aduce cu sine renunţarea la cea de-a patra dimensiune de care, pentru a fi astfel pe deplin, are nevoie orice operă de artă. Şi această a patra dimensiune este sensibilitatea la temele umane esenţiale.

Tocmai pentru că arta este tehnică şi abilitate, arta are nevoie să fie ceva mai mult. Când se spune despre ceva că e un instrument, se dă de înţeles că, izolat şi prin sine, este lipsit de valoare: e necesar ca instrumentul să-şi justifice existenţa, realizând funcţia pentru care a fost făurit. În acelaşi mod, arta este arta de a înzestra sufletele cu o sensibilitate potenţată. Or, sensibilitatea mai mare sau mai mică stă pur şi simplu în capacitatea noastră de a percepe sau nu anumite realităţi fugitive, profund simbolice, care se află în adâncul realităţilor grosiere şi evidente, ca secretele delicate ale instinctului în inimile năucitoare ale fecioarelor.

Când ne înzestrează cu această sensibilitate superioară, arta nu face decât să ne pună într-o intimitate perfectă şi nemijlocită cu misterele elementare ale condiţiei umane, cu problemele cardinale ale cosmosului. Astfel, poetul italian Pascoli spunea, cu delectabilă exagerare, că scopul unic al poeziei este de a ne face să simţim nemijlocit mişcarea şi vitalitatea stelelor în corpul infinit al cosmosului, de a ne înzestra cu o conştiinţă cosmica.

Ei bine, eu cred că există un soi de categorii estetice, un soi de probleme fundamentale în tragedia umană, care se află aici în parte de la începutul timpurilor şi că doar din zece în zece

1 [între acest paragraf şi următorul, Ortega a intercalat paragrafele al patrulea, al nouălea şi al zecelea din eseul precedent. Reproduce de asemenea unele fraze din acelaşi eseu şi în următoarele paragrafe.]

O VIZITĂ LA ZULOAGA

secole sunt sporite cu ajutorul unei intuiţii noi şi abisale. Aşa

stau lucrurile cel puţin în evoluţia ştiinţei şi a moralei; nu există niciun motiv să nu stea aidoma şi în artă.

Se vorbeşte deseori de originalitate şi se înţelege prin asta nu ştiu ce pretenţie ingenuă existentă în unii oameni de-a inventa ceva complet nou. Nu există nimica nou, nu există nimica vechi decât cu numele: podul cel mai vechi din Paris este *Pont Neuf*. Există, într-adevăr, unele realităţi esenţiale şi perene, resimţite încă de la începuturile culturii, iar în jurul lor o variaţie necontenită de semirealităţi fără pondere şi nesemnificative, care nu sunt nici noi, nu sunt nici vechi, fiindcă sunt pur şi simplu momentane. Om cu adevărat original este cel care, trecând de acele reverberaţii superficiale, îşi adânceşte cât mai afund privirea şi mâna în problemele cordiale, eterne, şi le scoate o clipă în văzul oamenilor.

Arta populară, deşi e mai puţin eficace şi energică decât arta reflexivă, se menţine în schimb mai puţin îndepărtată de acele teme de subsol ce constituie forţele ultime şi transcendente ale artei. Şi e foarte curios cum în tablourile lui Zuloaga, de sub personalitatea lui individuală manierizată se ridică o personalitate anonimă de artist spaniol, crescut în tainiţele rasei, care dăinuieşte în contact cu tragedia elementară a vieţii noastre.

Zuloaga îşi contrabalansează cele şase luni de existenţă la Paris cu alte şase luni cât trăieşte la Segovia. În asociaţie cu unchiul său Daniel, a cumpărat o străveche biserică romanică, austeră şi robustă, iţită pe o colină. Şi acolo îşi are studioul de creaţie. Şi acolo se-afundă periodic în mâlul originar al poporului său şi acolo percepe răcnetul surd al durerilor estetice care răsucesc inima profundă a pământului.

Triumful lui Zuloaga se datorează faptului de-a fi adus, pe lângă forţa definitorie de artist reflexiv şi personal, acest fond al său familiar de artist popular şi anonim, care trăieşte grefat în viaţa inconştientă a unui popor, ca un stejar îndelung dăinuitor în ampla vitalitate a unui peisaj castilian.

Printr-unele tablouri ale lui Zuloaga trece bătând sălbatic un vânt irezistibil, exaltant, barbar; o răsuflare caustică ce pare a veni din plămânii fierbinţi ai unei fiare; un curent de ceva ne-

definit, de ceva atât de viguros, atât de substanţial şi necesar, încât, strivind ceea ce e pictat pe pânză, îl aşază, îl concentrează, îi dă pondere existenţială, soliditate, necesitate. Despre unele dintre

picturile sale s-ar zice că sunt ca nişte defileuri prin care irumpe furtunos un dinamism superior lor şi independent de ele.

Zuloaga ne prezintă o temă eternă a istoriei exprimată cu atitudini spaniole.

Am încercat să precizez această temă în felul următor:

Rasa spaniolă e o rasă care a refuzat să realizeze în sine însăşi acea serie de transformări sociale, morale şi intelectuale pe care le numim Epoca Modernă. Civilizaţia a avansat, a construit noi forme de viaţă, a impus noi condiţii existenţei, pretinde noi virtuţi şi respinge ca vicii şi slăbiciuni şi turpitudini unele socotite odinioară virtuţi. Popoarele care s-au supus acestei schimbări de mediu istoric au renunţat să persevereze în fiinţa lor, au acceptat reformele propriului caracter şi au cumpărat bunăstarea, puterea, moralitatea şi ştiinţa în schimbul acelei renunţări. Ca Faust, şi-au vândut sufletul sau părţi din el ca să-şi amelioreze soarta.

Poporul nostru, dimpotrivă, a rezistat: istoria modernă a Spaniei se reduce pesemne la istoria rezistenţei sale faţă de cultura modernă. Se va spune că şi China sau Marocul au rezistat. Dar cultura modernă este, riguros vorbind, cultura europeană, iar Spania este unica rasă europeană care a opus rezistenţă Europei. Acesta îi e comportamentul, genialitatea, condiţia, marca. O năzuinţă neîmblânzită de a dăinui, de a nu se schimba, de a se perpetua într-o substanţă identică! Veacuri de-a rândul, poporul nostru nu a vrut să fie altfel de cum este; n-a vrut să fie ca altul.

Oricare ar fi judecata pe care am merita-o pentru acest fapt, o atare luptă a unei rase contra destinului are o asemenea măreţie şi cruzime, încât constituie o temă tragică, o temă eternă şi necesară. Căci cultura, care reprezintă o veşnică schimbare progresivă, este, totodată, o eternă distrugere a înseşi popoarelor care o creează, iar grozăvia împrejurării devine şi mai evidentă acolo unde un popor refuză să-şi admită amputarea caracterului şi-şi centrează toate energiile, ocupate mai înainte

cu producerea de cultură, în purul instinct de conservare contra culturii înseşi, contra noii ordini inflexibile şi fatale. Ca orice tragedie, reclamă şi ea o formulă paradoxală ce poate suna astfel: o rasă care suferă o moarte tranzitorie din instinct de conservare.

Spunând asta, n-am făcut însă decât să ne apropiem conceptual

de temă, şi conceptele sunt totdeauna o mediere între lucruri şi noi înşine. E nevoie să ajungem la o conştiinţă mai profundă, la o conştiinţă nemijlocită a temei spaniole. Aceasta e conştiinţa sentimentală, sensibilitatea. Zuloaga este un artist atât de mare fiindcă a stăpânit arta de a face sensibilă tragica temă spaniolă.

Europa s-a transformat în ceea ce semnifică din punct de vedere etimologic: şes larg. Ea este o câmpie morală şi intelectuală. Pe ea tablourile lui Zuloaga sunt ca strigătul de luptă al unui popor care a ştiut să reziste şi azi îi oferă speranţei posibilităţile ascunse în puternicele sale instincte intacte.

DESPRE REALISM ÎN PICTURĂ1

Unii pictori care şi-au dus tablourile anul acesta la Expoziţia oficială – denumire redundantă, pentru că orice este oficial presupune expoziţie – au încercat să introducă în spaţiul dintre rame niţică artă. Au încercat să introducă forme, organe estetice. Căci prin asta se deosebeşte rama de o vitrină sau rama unei ferestre de rama unui tablou: prin acelea se văd lucruri supuse gravitaţiei universale; prin aceasta se văd forme eliberate de existenţă.

Şi, cu un tact cu adevărat exemplar, critica, juriul şi publicul i-au maltratat pe acei tineri pictori pentru mania în care au căzut de a crea o lume sentimentală cu părul de leu din penelurile lor şi pentru că s-au lăsat impulsionaţi de *un desiderio vano della bellezza antica* (o năzuinţă vană de frumuseţe-antică – *N. t.*).

Şi ca toţi cei care, în Spania, aspiră din întunecime spre claritate, au fost şi ei dojeniţi cu luminoasa evocare a ceea ce se numeşte rasă, castă sau tradiţie naţională. Şi s-a decretat că noi, spaniolii, am fost realişti – decret care conţine o anumită gravitate – şi, încă mai rău, că noi, spaniolii, trebuie să fim realişti, aşa, cu sila. Şi numaidecât pictorii aceia au fost numiţi idealişti, ceea ce va fi însemnând cine ştie ce condiţie urâtă, deoarece cuvântul era folosit ca o insultă evidentă.

Şi, în cele din urmă, nu atât operele prezentate erau motiv de supărare, cât „tendinţele”… Tendinţele erau şi ceea ce obişnuia să osândească Inchiziţia. Răul de pe lume îl constituie

1 [*E*I *Imparcial*, 21 iunie 1912.]

tendinţa. Pentru că tendinţa este un imbold dinspre prezent către cfjej ce încă nu există pe pământ, către ceea ce nu există decât în mintea unora. Tendinţele tind mereu către idei: dinspre real către

ideal. Către realitate nu poţi tinde, pentru că ea se află acolo unde ne aflăm şi noi. A poseda tendinţe înseamnă a poseda idei, înseamnă a purta înăuntru un ideal aşa cum porţi o sabie la brâu sau o lance în mână. Şi aşa ceva e interzis, fiindcă, aşa cum spunea Goethe, „orice ideal este utilizabil în scopuri revoluţionare”.

Nu instituiţi, voi, pictorii noi, uzanţe noi. Există o estetică dominantă: ea se autodenumeşte realism. Este o estetică comodă. Nu trebuie să inventezi nimica. Iată lucrurile, iată pânza, paleta şi penelurile. Se pune problema de a face astfel încât lucrurile care se află acolo să treacă pe pânza care se află aici. E o estetică în stilul celor ce vorbesc în Piaza Mayor: „Onorat public, iată oul şi iată batista...”

Un celebru pictor contemporan obişnuia să-şi rezume estetica în aceste cuvinte: „Arta picturii constă în a face un ardei care să pară un ardei”. Asta e pictura din punctul de vedere al pictorului, dar din punctul de vedere al contemplatorului, ar trebui să zicem aşa: „Plăcerea estetică pe care o produce un tablou e tot ce poate fi mai asemănător cu o indigestie”.

Să ne mai mirăm când auzim că unele persoane cât de cât serioase îl numesc pe Velázquez realist sau naturalist? Cu o inconsecvenţă de toată frumuseţea, ele surprind în acest fel toate meritele velazquine. Căci dacă pe Velázquez l-ar fi interesat în primul rând lucrurile, *res* sau Natura, n-ar fi fost nimic mai mult decât un discipol al flamanzilor şi al quattrocentiştilor italieni. Aceştia sunt cuceritorii lucrurilor, ai naturilor lucrurilor. Şi nu întâmplător. Să deschidem *Tratatul* lui Leonardo oriunde vrem şi vom găsi teoria realismului estetic.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea l-a aşezat pe Velázquez pe culmea supremă a artei. Nu noi, să se ştie: en-ckzii, francezii ne-au învăţat să-l privim pe Velázquez. Nu Lucas îi descoperă cu ochi proaspeţi pe Velázquez şi pe Goya. Lucas era incapabil de atare genialitate. Delacroix îi arată lui Lucas secretul celor doi mari pictori ai noştri: anume că ta-ALTE ESEURI DE ESTETICĂ

blourile se pictează aşa cum se făuresc bijuteriile: cu materii preţioase, cu culori neprevăzute şi strălucitoare. Este limpede că Lucas n-a învăţat niciodată bine lecţia. A învăţat-o şi a potenţat-o Manet. Acel Velázquez despre care se vorbeşte astăzi nu este cel pe care-l vedeau ochii terni ai lui Filip al IV-lea, ci Velázquez al lui Manet, Velázquez-ul impresionist.

Or, nu există nimic mai opus realismului decât impresionismul. Pentru acesta din urmă nu există lucruri, nu există *res*, nu există corpuri, spaţiul nu este o imensă ambianţă cubică. Lumea e o suprafaţă de valori luminoase. Lucrurile, care încep aci şi sfârşesc colo, sunt topite într-un creuzet prodigios şi prind să curgă unele prin porii celorlalte. Cine e oare capabil să surprindă un lucru într-un tablou al lui Velázquez din ultima sa epocă? Cine e oare capabil să semnaleze unde începe şi unde sfârşeşte o mână din *Las Menmas*? încă am putea nădăjdui să ţinem cându-vă în braţe trupul fildeşiu şi languros al Monei Lisa, dar camerista care-i întinde glastra copilei cezarice e fugitivă ca o umbră şi, dacă am încerca să o prindem, ne-ar rămâne în mâini doar o impresie.

Nu e cu putinţă să ne imaginăm o antiteză mai mare decât cea existentă între pictorii care caută natura, lucrurile, şi cei care caută impresiile lucrurilor. Wickhoff1, din Viena, a numit aceste două direcţii ale picturii naturalism şi iluzionism. Naturaliştii – precum italienii din secolul al XV-lea, flamanzii şi germanii –, reunesc în tablou o serie nenumărată de acte vizuale; ei au studiat în prealabil fiecare lucru şi fiecare parte a fiecărui lucru; au cercetat cu aceeaşi acribie figurile menite să ocupe primul plan şi pe cele destinate să fie aşezate în ultimul; au constatat deformările pe care aerul intermediar le impune corpurilor îndepărtate (să ne amintim ceea ce scrie Leonardo despre gradaţiile albastrului în funcţie de distanţe); au învăţat anatomie, perspectivă, fizică. Se apropie de toate corpurile înarmaţi cu toate armele ca şi cum ar pleca să cucerească o lână

1 Franz Wickhoff, reprezentant al şcolii de estetică vieneze, al cărei fondator este considerat. A dezvoltat şi difuzat doctrina italianului Giovanni Morelli. Opera principală: *Wiener Genesis*, Viena, 1895. (*N.t.*) – DESPRE REALISM ÎN PICTURA

de aur. Şi chiar asta sunt, în realitate, lucrurile pentru ei: bogăţii sublime contemplate de ochii pofticioşi. Căci sunt cu adevărat senzuali şi îndrăgostiţi de pământ şi de realităţile de pe pământ. Globii lor oculari se adaptează la orice distanţă şi la orice lucru: îşi dau toată osteneala întru urmărirea lor. Realitatea domneşte asupra pictorului ca femeia iubită în ceasul paroxismului.

Dar Velázquez al nostru… Contemplaţi-i în autoportrete dispreţul cu care ochii săi osteniţi privesc lumea. În spatele lui pare a i se înălţa, ca o muză domestică, indiferenţa. Îl interesează doar

imaginile fugitive care, într-o vibraţie a pleoapelor, îi trimit lucrurile pe retină. Şi fiecare tablou al acestui geniu este, mai curând decât un fragment de lume, o imensă retină exemplară. Velázquez ne iluzionează, ne halucinează. Departe de a-şi obliga ochii să se acomodeze solicitărilor corpurilor, face ca acestea să se acomodeze viziunii sale şi, trecând printre pleoapele lui abia deschise, lucrurile sunt mai întâi laminate, apoi pulverizate în atomi de lumină. Pe Velázquez îl interesa lumina, nu corpurile lucrurilor. Lumina, materia cu care Dumnezeu a creat lumea.

Despre Goya nu avem ce vorbi în această privinţă, deoarece divinul satir al picturii nu e numai indiferent în faţa lucrurilor. Se apropie de ele, da. Nu are distincţia dispreţuitoare a lui Velázquez. Se apropie însă de ele cu un bici şi plesneşte cu el ca un energumen sărmanele spinări gâfâitoare. În tablourile unde pare a se lăsa în voia furiilor demoniace care-i cuibăresc în inimă asemeni unor păsări negre și rapace într-o turlă de granit, lucrurile vin lacerate, sfârtecate, zdrenţe ale lor însele. Unde ar mai putea fi loc de realism în acest geniu al capriciozităţii?

Realismul spaniol e unul din multele cuvinte vagi cu care ne-am tot umplut în capete golurile ideilor exacte. Ar fi de-o enormă însemnătate ca un tânăr spaniol cunoscător al acestor subiecte să-şi asume sarcina de a rectifica atare loc comun care închide orizontul cu un gard cenuşiu de spini opus aspiraţiilor nutrite de artiştii noştri. S-ar dovedi poate că suntem exact contrariul a ceea ce se spune: că suntem mai degrabă amatori de baroc și dinamic, de torsiuni și expresivism.

Şi-ar fi o veste bună. Deoarece cu ajutorul cuvântului realism se urmăreşte îndeobşte să se semnifice o carenţă de inventivitate şi de dragoste pentru formă, de poezie și de reverberaţii sentimentale, care pârjoleşte în chip jalnic cea mai mare parte a picturilor spaniole. Realism înseamnă atunci proză. Realism înseamnă atunci negare a artei, s-o spunem fără înconjur.

Pictorii care au fost cei mai discutaţi anul acesta, şi cărora nici nu încerc în mod special să le iau apărarea, năzuiesc să izgonească negustorii din templu, proza din artă. Caută, îndărătul aparenţelor, noi forme de construit. Să-şi consolideze intenţiile: să-şi corijeze unele infantinsme și arhaisme, dar să nu se îndoiască de faptul că sunt pe drumul cel bun. Arta nu este belşug de lucruri, ci creaţie de forme. Patruzeci de ani de impresionism socot că sunt suficienţi pentru a

adăuga noi unelte tehnicii picturale şi a-i spori posibilităţile. Pentru a mia oară sarcina imediată a artei redevine cucerirea formei. Asaltaţi forma secolului al XX-lea!

Dar Natura?

Într-o zi, la Whistler a venit o nouă elevă şi-a început să picteze un peisaj cu o purpură magnifică şi cu uluitoare tonuri de verde. Whistler a privit pânza şi a-ntrebat-o pe autoare ce anume pictează. Ea îşi întoarce ochii visătoare şi răspunde:

— Pictez natura aşa cum mi se arată. Nu asta trebuie să facem, domnule Whistler?

— Ba da, ba da – făcu maestrul calm –, cu condiţia ca natura să nu se înfăţişeze aşa cum o pictezi dumneata.

ÎNCERCARE DE ESTETICĂ ÎN CHIP DE PREFAŢĂ

Acest volumaş de versuri – numit de autorul său *Trecătorul* – ne îngăduie să asistăm la ivirea unui nou poet, la naşterea unei noi muze. Văzduhul e populat în fiecare clipă de voci poetice dintre care unele sunt pline şi armonioase, cel puţin corecte; dar foarte puţine dintre ele sunt strigăte lirice originale. Să nu fim prea intransigenţi cu lipsa de originalitate; operelor de artă în care nu se încearcă un stil nou, să le aplicăm o critică adecvată. Să le pretindem plenitudine, armonie, cel puţin corectitudine – virtuţile exteriorităţii.

Să ne rezervăm însă iubirea de cititori pentru adevăraţii poeţi, adică pentru oamenii care aduc un stil nou, care sunt un stil. Pentru că asemenea oameni îmbogăţesc lumea, amplifică realitatea. Materia, se spunea înainte vreme, nu sporeşte şi nici nu scade; acum fizicienii spun că ea se degradează, se împuţinează. Continuă să fie adevărat că nu sporeşte. Asta înseamnă că lucrurile sunt mereu aceleaşi, că din materialul lor nu ne poate veni nicio augmentare. Iată însă că poetul face ca lucrurile să intre într-un vârtej şi parcă într-un dans spontan. Supuse acestui dinamism virtual, lucrurile dobândesc o nouă semnificaţie, se prefac în alte lucruri noi.

1 [Prefaţă la cartea *El Pasajero*, de J. Moreno Villa, Madrid, 1914.] José Moreno Villa (1887 – 1955), n. la Malaga, m. În Mexic, unde a emigrat după războiul civil. Studii de chimie în Germania, bibliotecar, poet şi pictor. Andaluzism cu accente central-europene. Numeroase volume de versuri şi proză. O culegere aproape completă a poeziei sale: *La musica que llevaba* (1913 – 1947), Losada, Buenos Aires. (*N. t.*)

w

ALTE ESEURI DE ESTETICA

ÎNCERCARE DE ESTETICĂ ÎN CHIP DE PREFAŢĂ

Materia pururi veche şi invariabilă, răpită de vârtejuri cu traiectorie mereu nouă, constituie tema istoriei artei. Vortexurile dinamice care aduc noutate în lume, care sporesc ideal universul sunt stilurile.

Ajuns în situaţia, pentru mine atât de neprevăzută şi de ciudată, de a scrie câteva pagini în fruntea unui preafrumos mănunchi de poezii, nu știam ce hotărâre să iau.

Valoarea caracteristică acestei cărţi constă, după cum am spus, în faptul de a anunţa un poet cu adevărat nou, un stil, o muză. Pe de altă parte, stilul, muza din aceste pagini nu fac decât să-şi iniţieze germinarea. Cred că ar fi nedelicat să ne apropiem de el prea curând pentru a-l defini. Socot preferabil să dedic paginile următoare încercării de a stabili cât de cât ce poate fi în genere un stil, o muză. Din ele i se va transmite cititorului un sentiment de respect faţă de aceste prime cuvinte al unui poet care aspiră la tot ce poţi aspira mai mult în artă: a fi el însuşi.

Cititorul să fie avertizat cu toate acestea că, pentru paginile de absolută poezie ale *Trecătorului*, cele ce-mi aparţin alcătuiesc doar un fel de anticameră de proză absolută. Ele vorbesc despre estetică – ceea ce reprezintă exact contrariul artei şi este sau pretinde a fi ştiinţă.

I *Ruskin*, *uzualul și frumosul*

Cititul versurilor nu constituie una din ocupaţiile mele obişnuite. În general, nici nu-mi închipui că ar putea fi ocupaţia cuiva. Atât pentru a citi, cât și pentru a crea o poezie ar trebui să pretindem o anumită solemnitate. Nu o solemnitate de fasturi exterioare, dar neapărat acel aer de stupoare intimă ce ne invadează inima în momentele esenţiale. Pedagogia contemporană influenţează în chip deplorabil ordinea culturii estetice prin faptul că face din artă un lucru uzual, normal şi cu orar fix. În felul acesta, pierdem sentimentul distanţelor; ne pierdem respectul şi teama faţă de artă; ne apropiem de ea oricând, îmbrăcaţi şi dispuşi cum apucăm şi ne deprindem să n-o înţelegem. Emoţia reală la care ne referim astăzi când vorbim de plăcere estetică este – dacă vrem s-o recunoaştem cu sinceritate – o palidă delectare, lipsită de vigoare şi densitate, pe care ne-o produce simplul contact superficial cu opera frumoasă.

Unul din oamenii cei mai funeşti pentru Frumuseţe a fost, poate,

Ruskin, care a dat artei o interpretare englezească. Interpretarea englezească a lucrurilor constă în reducerea lor la rangul de obiecte domestice şi obişnuite. Englezul năzuieşte, mai presus de orice, să trăiască bine, comod; ceea ce pentru francez este senzualitatea şi pentru german filosofia, este pentru englez *confort-v*\. Or, confortul, comoditatea, pune lucrurilor foarte multe condiţii, diferite după funcţia vitală căreia e cazul să-i furnizeze comoditate: o singură condiţie este generică, ineluctabilă şi ca un *a priori* a tot ceea ce este comod: să fie cutu-miar. Nu degeaba este Anglia ţara care a rezolvat problema propăşirii fără a o rupe cu uzanţele învechite. Insolitul, prin simplul fapt de a fi astfel, este incomod.

Ruskin a izbutit să dea o interpretare a artei care ia din aceasta numai ceea ce e susceptibil să se transforme în exerciţiu cutumiar. Evanghelia lui este arta ca uzanţă şi comoditate. O atare intenţie, fireşte, nu poate duce decât la înţelegerea acelor arte care de fapt nici nu sunt aşa ceva: artele industriale sau decorative. Ruskin se obstinează să introducă Frumosul în severul şi paşnicul cămin englezesc: în acest scop trebuie mai întâi să-l domesticească, să-l moleşească, să-l golească de sânge. Şi astfel, transformat într-o fantasmă, transformat într-un adjectiv, îl conduce în onorabilele locuinţe ale cetăţenilor britanici.

Nu spun că decoraţia sau industria artistică ar fi lipsite de frumuseţe: spun doar că frumuseţea lor nu este doar frumuseţe – este utilitate lustruită cu frumuseţe, atinsă de frumuseţe – este apă cu o picătură bahică oarecare. Şi se întâmplă că omul contemporan s-a obişnuit să nu-i ceară frumuseţii emoţii mai adânci decât cele născute din artele industriale, iar dacă ar fi sincer, ar mărturisi că plăcerea estetică nu e o plăcere diferită de cea pe care o produc lucrurile un pic aranjate şi puse într-o ordine plăcută.

Ar fi înţelept să eliberăm Frumuseţea din acea teacă decorativă în care se urmăreşte menţinerea ei, pentru ca sufletul oţe-lit să-şi poată emite iarăşi în plin soare strălucirile primejdioase. Acest bun secol al XX-lea, care ne poartă în braţele-i puternice, cu muşchii încordaţi, pare destinat să rupă cu unele ipocrizii, insistând asupra diferenţelor ce separă lucrurile. Simţim că din rădăcina spiritului nostru se înalţă un fel de voinţă de amiază, inamică a viziunilor crepusculare unde toate pisicile sunt cenuşii. Ştiinţa nu va fi pentru noi un simţ comun asistat de aparate de măsură, nici Morala o

onorabilitate pasivă în acţiunea noastră socială, nici Frumuseţea, aranjamentul, simplitatea sau ornamentul. Toate acestea – simţul comun, onorabilitatea cetăţenească, aranjamentul – sunt foarte bine venite, nu avem nimic contra lor, ne-ar repugna oricine le-ar dispreţui. Dar Ştiinţa, Morala, Frumuseţea sunt altceva, care nu seamănă câtuşi de puţin cu ele…

Cititul poeziei nu este una din ocupaţiile mele obişnuite.

Am nevoie să beau apă dintr-un pahar curat, dar nu-mi daţi un pahar frumos. Socotesc, în primul rând, că e foarte greu ca un pahar să fie, riguros vorbind, şi frumos, dar, şi dacă ar fi, eu unul nu l-aş putea duce la buze. Mi s-ar părea că, bând apă din el, aş bea sângele unui semen – nu al unui semen, ci al unui ins identic. Sau urmăresc să-mi potolesc setea, sau urmăresc Frumuseţea: un termen mediu ar însemna falsificarea ambelor lucruri. Când mi-o fi sete, daţi-mi, rogu-vă, un pahar plin, curat şi fără frumuseţe.

Sunt oameni care n-au simţit niciodată setea, ceea ce se numeşte sete, veritabila sete. Şi sunt alţii care n-au suferit niciodată experienţa esenţială a Frumuseţii. Doar aşa se explică faptul că un ins poate bea din pahare frumoase.

II

Eul”.

ca executivitate

Doar lucrurile putem să le folosim, să le utilizăm. Şi viceversa: lucrurile sunt puncte în care se grefează activitatea noas-ÎNCERCARE DE ESTETICĂ ÎN CHIP DE PREFAŢĂ

tră utilitară. Ei bine, în faţa oricărui lucru ne putem situa într-o atitudine utilitară, cu excepţia unuia singur, cu excepţia unui unic lucru: Eul.

Kant reduce morala la formula sa cunoscută: acţionează în aşa fel încât să nu-i foloseşti doar ca mijloace pe ceilalţi oameni, ci ei să fie ca şi scopurile propriilor tale acte. A face, precum Kant, din acele cuvinte expresia unei norme şi schema oricărei datorii echivalează cu a declara că în fapt fiecare dintre noi *face uz* de ceilalţi congeneri, îi tratează ca pe nişte lucruri. Imperativul lui Kant, în diversele lui formulări, aspiră ca oamenii ceilalţi să fie pentru noi *persoane*, nu utilităţi, *lucruri*. Şi această demnitate de persoană îi survine întrucâtva când împlinim maxima nemuritoare din Evanghelie: tratează-l pe aproapele ca pe *tine* însuţi. A face din ceva un *eu însumi* este unicul

mijloc de a face să nu mai fie lucru.

Dar, după cât se pare, ne este dat să alegem în faţa altui om, în faţa altui ins, între a-l trata ca pe un lucru sau a-l trata ca „Eu". Există aici o marjă pentru bunul plac, marjă care n-ar fi posibilă dacă ceilalţi indivizi umani ar fi realmente „Eu". „Tu"-ul, „el"-ul sunt, aşadar, în mod fictiv, „eu". În termeni kantiem am zice că *buna* mea *voinţă* face oarecum din *tine* şi din *el* un fel de alţi *eu*.

Mai înainte vorbeam însă de *eu* ca de unicul fapt pe care nu numai nu vrem, ci nu putem să-l transformăm în lucru. Afirmaţia trebuie luată literal. Pentru a vedea limpede, se cuvine să ţinem seama de modificarea pe care o introduce în semnificaţia unui verb folosirea sa la persoana întâi a indicativului prezent în comparaţie cu semnificaţia sa la persoana a doua şi a treia: eu merg, de pildă. Sensul *a merge* în „eu merg" şi „el merge" are evident un prim aspect de identitate – altminteri nu am întrebuinţa aceeaşi rădăcină idiomatică. Să observăm că „semnificaţie" nu vrea să spună decât „referire la un obiect"; prin urmare, „semnificaţie identică" va însemna „refe-are la un acelaşi obiect sau realitate, la un acelaşi aspect al unui obiect sau al unei realităţi". Ei bine, dacă ne concentrăm atenţia cu oarecare insistenţă asupra realităţii la care ar putea face aluzie acel „eu merg", vom observa cât de mare e diferenţa faţă de cea la care face aluzie „el merge". „Mergerea" lui „el" e o realitate pe care o percep cu ochii, având loc în spaţiu: o serie de poziţii succesive ale unor picioare pe pământ. În „eu merg" s-ar putea să-mi parvină şi imaginea vizuală a picioarelor mele în mişcare, dar mai presus de asta, şi nu ca elementul la care se face în modul cel mai direct aluzie în acele cuvinte, găsesc o realitate invizibilă şi extranee spaţiului – efortul, impulsul, senzaţiile musculare de tensiune şi rezistenţă. Nici nu poate fi o diferenţă mai mare. S-ar zice că în „eu merg" mă refer la „mergerea" văzută din interiorul a ceea ce este el şi în „el merge", la „mergerea" văzută în rezultatul ei exterior. Cu toate acestea, unitatea mergerii ca întâmplare intimă şi mergerea ca eveniment exterior, deşi este învederată, nemijlocită şi ni se prezintă fără a ne pretinde niciun fel de strădanie, nu presupune nici cea mai mică asemănare între cele două aspecte ale ei. Ce are de-a face, cum poate semăna lucrul specific „efort intim", „senzaţie de rezistenţă" cu un corp care-şi modifică situarea în spaţiu? Există, aşadar, o „eu-mergere" total distinctă de acea „mergere-a celorlalţi".

Orice alt exemplu am lua va reproduce aceeaşi observaţie. Totuşi, în cazuri ca acela al lui „a merge” se pare că semnificaţia sa primară şi cea mai limpede este cea exterioară. Să nu căutăm acum a lămuri de ce stau lucrurile aşa. E de ajuns să observăm că, în schimb, o clasă întreagă de verbe se caracterizează prin faptul că semnificaţia lor primară şi evidentă e cea pe care o au la persoana întâi. Eu doresc, eu urăsc, eu simt durere. Durerea sau ura altora, cine oare le-a resimţit? Nu vedem decât o fizionomie contractată, nişte ochi care împung pieziş. Ce este oare comun în aceste obiecte vizuale cu ceea ce constat eu în mine însumi când constat în mine durere sau ură?

Astfel se clarifică, după mine, distanţa dintre „eu” şi orice altceva, indiferent dacă e vorba de un corp însufleţit, de un „tu” sau de un „el”. Cum am putea exprima oare într-un mod general acea diferenţă dintre imaginea sau conceptul durerii şi durerea pe care o simţi, care te doare? Poate atrăgând atenţia asupra faptului că ele se exclud reciproc: imaginea unei dureri nu doare, mai mult încă, îndepărtează durerea, o înlocuieşte

cu o umbră ideală. Şi viceversa: durerea care doare este contrariul imaginii sale; în momentul când devine imagine a ei înseşi, ea încetează să mai doară.

Eu înseamnă, aşadar, nu acest om spre deosebire de celălalt şi cu atât mai puţin omul spre deosebire de lucruri, ci totul – oameni, lucruri, situaţii – în măsura în care se întâmplă, există, se execută. Fiecare dintre noi este *eu*, în această perspectivă, nu pentru că aparţine unei specii zoologice privilegiate, care are un aparat de proiecţii numit conştiinţă, ci, mai simplu, pentru că *este* ceva. Această cutie de piele roşie pe care o am în faţa mea nu este *eu* pentru că e doar o imagine a mea, iar a fi imagine echivalează anume cu a nu fi imaginatul. Imagine, concept etc. sunt mereu *imagine*, *concept*, *a*/*al*... iar *a*/*al* căreia/căruia îi sunt imagine constituie adevărata fiinţă. Aceeaşi diferenţă care există între o durere despre care mi se vorbeşte şi o durere pe care o simt eu însumi există şi între roşul văzut de mine şi faptul de a fi roşie această piele a cutiei. Pentru ea faptul de a fi roşie este ca şi pentru mine faptul de a simţi o durere. Aşa cum există un eu Cutare, exista un eu-roşu, un eu-apă şi un eu-stea.

Totul, privit din propriul său interior, este *eu*.

Să vedem acum de ce nu ne putem situa într-o postură utilitară

în faţa „eului”: pur şi simplu pentru că nu putem să ne situăm *în faţa* lui, pentru că este indisolubilă starea de perfectă compenetrare cu ceva, pentru că este totul ca intimitate.

III

„Eu” şi eul meu

Totul, privit din propriul său interior, este *eu*.

Doar acest enunţ poate sluji ca punte către înţelegerea strictă a ceea ce căutăm. În fapt, el este inexact.

Când simt o durere, când iubesc sau urăsc, eu nu-mi văd durerea şi nici nu mă văd iubind sau urând. Pentru ca eu să-mi văd durerea *mea* e nevoie să-mi întrerup situaţia de afectat-de-durere şi să mă transform într-un eu văzător. Acest eu care-l vede pe celălalt afectat-de-durere este acum eul veritabil, cel executiv, cel prezent. Eul afectat-de-durere, strict vorbind, a fost şi este acum doar o imagine, un lucru sau un obiect pe care-l am în faţă.

În felul acesta ajungem la ultima treaptă a analizei: „eu” nu este insul în opoziţie cu lucrurile, „eu” nu este acest subiect în opoziţie cu subiectul „tu” sau „el”, „eu”, în fine, nu este acel „mine însumi”, *me ipsum*, pe care cred că-l cunosc atunci când pun în practică apoftegma delfică: „Cunoaşte-te pe tine însuţi”. Ceea ce văd ridicându-se deasupra orizontului şi legănându-se peste norii alungiţi ai zorilor ca o amforă de aur nu e soarele, ci o imagine a soarelui: la fel cum „eul” care mi se pare că-mi este atât de nemijlocit al meu este doar imaginea „eului” meu.

Nu-i aici locul potrivit ca să declanşăm un război contra păcatului originar al epocii moderne care, ca toate păcatele originare, a fost, la drept vorbind, condiţia necesară a nu puţine virtuţi şi triumfuri. Mă refer la subiectivism, la maladia mentală a epocii iniţiate odată cu Renaşterea şi care constă în supoziţia că ceea ce este cel mai aproape de mine sunt eu – adică cel mai aproape de mine în calitate de cunoaştere este realitatea mea sau eu ca realitate. Fichte, care a fost înainte de toate şi mai cu seamă un om excesiv, excesivul ridicat la categoria de geniu, indică gradul maxim al acestei febre subiective, iar sub înrâurirea lui s-a scurs o epocă în care, la o anume oră de dimineaţă, în aulele germanice lumea era scoasă din eu aşa cum scoatem o batistă din buzunar. După ce Fichte a iniţiat faza descendentă a subiectivismului, şi poate în aceste clipe, se vesteşte parcă profilul vag al unei coaste, noua manieră de a gândi scutită de

acea preocupare.

Acel *eu*, pe care concetăţenii mei îl numesc domnul Cutare şi care sunt eu însumi, are şi pentru mine, în definitiv, aceleaşi secrete ca şi pentru ei. Şi viceversa: despre ceilalţi oameni şi despre lucruri nu am cunoştinţe mai puţin directe decât despre mine însumi. Aşa cum luna îmi arată doar palidu-i umăr astral, „eul" meu este un trecător mascat, care trece prin faţa cunoaştem *mele*, lăsându-mă să-i văd doar spinarea acoperită de stofa unei mantii.

De la vorbă la faptă drum lung te-aşteaptă – exclamă vulgul. Iar Nietzsche: „Este foarte lesne să gândeşti lucrurile; dar

e foarte greu să fii lucrurile". Acea distanţă dintre vorbă şi faptă, dintre a-gândi-ceva şi a-fi-ceva este exact aceeaşi care intervine între *lucru* şi *eu*.

IV

Obiectul estetic

Astfel încât ajungem la următoarea dilemă rigidă: nu putem face obiect din înţelegerea noastră, pentru noi nu poate exista nimica dacă nu se converteşte în imagine, în concept, în idee – adică dacă nu încetează a fi ceea ce este pentru a se transforma într-o umbră sau într-o schemă a sa. Cu un singur lucru putem avea o relaţie intimă: acest lucru este individul nostru, viaţa noastră, dar această intimitate a noastră, convertindu-se în imagine, încetează a fi intimitate. Când spuneam că în „eu merg" ne refeream la o mergere care ar fi văzută din interiorul ei, făceam aluzie la o interioritate relativă: în raport cu imaginea mişcării unui corp în spaţiu, imaginea mişcării senzaţiilor şi sentimentelor mele este ca o interioritate. Dar *adevărata intimitate care este ceva în măsura în care se execută* se află la egală distanţă de imaginea din exterioritate ca şi din interioritate.

Intimitatea nu poate fi obiect al nostru nici în ştiinţă, nici în gândirea practică, nici în reprezentarea imaginativă. Şi, cu toate acestea, ea este adevărata fiinţă a fiecărui lucru, unicul suficient şi a cărui contemplare ne-ar satisface pe deplin.

Să renunţăm a ne mai pune întrebarea dacă e posibil raţional vorbind şi cum anume ar fi posibil să ajungem a face să fie obiect al contemplaţiei noastre ceea ce pare osândit să nu fie niciodată obiect. Asta ne-ar duce prea adânc în tărâmuri metafizice.

Să ne situăm cu oarecare atenţie în faţa unei opere de artă – //

Pensieroso, bunăoară, dumnezeieşte calm sub lumina rece din capela medicee. Şi să ne întrebăm ce *lucru* este cel care, în ultimă instanţă, slujeşte drept termen, drept obiect şi temă contemplaţiei noastre.

Nu este blocul de marmură ca imagine a unei realităţi: ne este evident că, şi dacă l-am putea reţine în toate amănuntele sale ca amintire, existenţa lui materială ar părea indiferentă. Conştiinţa realităţii acelui corp marmorean nu intervine în savurarea noastră estetică – sau intervine, mai bine zis, doar ca mijloc pentru ca noi să ajungem la intuiţia unui obiect pur imaginar pe care l-am putea transporta integral în fantezia noastră.

Nici obiectul fantastic nu constituie însă obiectul estetic. Un obiect fantastic nu are de ce să fie distinct de un obiect real: diferenţa dintre ambele se reduce la faptul că pe unul şi acelaşi lucru ni-l reprezentăm ca existent sau ca inexistent. Dar // *Pensieroso* este un nou obiect de o calitate incomparabilă, cu care ne simţim în legătură graţie acelui obiect al fanteziei. El începe exact acolo unde încetează orice imagine. Nu este albul marmurei, nici liniile şi formele acestea, ci acel ceva la care fac aluzie toate acestea şi pe care-l găsim dintr-odată înaintea noastră cu o prezenţă atât de plenară, încât am putea-o descrie doar cu aceste cuvinte: prezenţă absolută.

Ce diferenţă există între imaginea vizuală pe care o avem uneori despre un om căzut pe gânduri în faţa noastră şi gândirea din // *Pensieroso*? Acea imagine vizuală acţionează asupra noastră ca o naraţie, ne spune că acolo, lângă noi, cineva gândeşte: există totdeauna o distanţă între ceea ce ni se oferă în imagine şi acel ceva la care se referă imaginea. Dar în // *Pensieroso* avem însuşi actul de a gândi executându-se. Asistăm la ceea ce altminteri nu ne poate fi niciodată prezent.

Este trivială şi eronată descrierea pe care un estetician contemporan o face acestui extrem de particular mod de a cunoaşte, de a şti un obiect, pe care ni-l oferă arta. După Lipps, îmi proiectez eul în bucata de marmură şlefuită şi acea intimitate cu // *Pensieroso* ar fi oarecum o travestire a mea însumi. E evident fals: îmi dau perfect de bine seama de împrejurarea că // *Pensieroso* este el şi nu eu, este *eul* său şi nu al meu.

Eroarea lui Lipps este odrasla acelui exces subiectivist la care m-am referit mai sus, ca şi cum acea transparenţă literalmente incomparabilă a obiectului estetic ar putea-o avea pen-ÎNCERCARE DE

tru mine – în afara artei – *eul* meu. Nu în introspecţie, nu observându-mă pe mine însumi, găsesc intimitatea gândirii ca în acest volum de marmură. Nimic mai fals decât a presupune în artă un succedaneu al vieţii interioare, o metodă de a le împărtăşi celorlalţi ceea ce curge în subterana noastră spirituală. În acest scop există limba: dar limba doar se referă la intimitate, nu o oferă.

Să luăm aminte la cei trei termeni care intervin în orice expresie idiomatică. Atunci când spun „mă doare" trebuie să distingem: 1. durerea însăşi pe care o simt; 2. imaginea mea despre această durere, care nu doare; 3. cuvântul „mă doare". Ce este oare ceea ce transportă în sufletul de alături expresia aceasta sonoră „mă doare", ce anume semnifică ea? Nu durerea care doare, ci imaginea anodină a durerii.

Naraţia face din orice o fantasmă de sine, îndepărtează, transpune totul dincolo de actualitate. Ceea ce este narat este un „a fost", şi acest „a fost" constituie forma schematică pe care o lasă în prezent ceea ce este absent, fiinţa a ceea ce nu mai este – pielea pe care o abandonează şarpele.

Ei bine, să ne gândim ce-ar însemna un idiom sau un sistem de semne expresive a căror funcţie nu ar consta în a ne nara lucrurile, ci în a ni le prezenta ca executându-se.

Acest idiom este arta: asta face arta. Obiectul estetic este o intimitate ca atare – este totul *ca eu*.

Nu spun – atenţie! – că opera de artă ne-ar descoperi secretul vieţii şi al fiinţei, spun însă că opera de artă ne face plăcere, cu acea plăcere specifică pe care o numim estetică, întrucât *ni se pare* că ne face vădită intimitatea lucrurilor, realitatea lor executivă – faţă de care celelalte informaţii ale ştiinţei *par* simple scheme, aluzii îndepărtate, umbre şi simboluri.

V *Metafora*

Privirea noastră, când se îndreaptă către un lucru, se poticneşte de suprafaţa acestuia şi ricoşează, întorcându-ni-se în pu

pilă. Această imposibilitate de a penetra obiectele conferă oricărui act cognitiv – viziune, imagine, concept – caracterul specific de dualitate, de separare între lucrul cunoscut şi subiectul cunoscător. Doar în cazul obiectelor transparente pare a nu se realiza legea aceasta: viziunea mea pătrunde prin geam, adică eu trec sub forma actului

vizual prin corpul cristalin şi există un moment de compenetraţie cu el. În transparenţă, lucrul şi eu suntem una. Şi totuşi, chiar aşa se întâmplă realmente? Pentru ca transparenţa geamului să fie adevărată este nevoie să-mi îndrept vederea prin el în direcţia altor lucruri pe care să ricoşeze privirea: un geam pe care l-am privi pe un fundal gol nici n-ar exista pentru noi. Esenţa geamului constă în a servi drept tranzit altor obiecte. Stranie misiune de umilinţă, de autonegare, atribuită anumitor fiinţe! Femeia care este, potrivit lui Cervantes, „un cleştar străveziu de frumuseţe” pare şi ea condamnată să fie „ceea ce e altceva decât ea”: în corporalitate ca şi în spiritualitate, femeia pare a fi o trecere înmiresmată pentru alte fiinţe, a se lăsa pătrunsă de iubit, de fiu.

Cât despre ceea ce spuneam: dacă în loc să privim alte lucruri prin sticlă fac din ea limita misiunii mele, atunci ea încetează a mai fi transparentă şi găsesc în faţa mea un corp opac.

Acest exemplu al geamului ne poate ajuta să înţelegem din punct de vedere intelectual ceea ce, instinctiv, cu o desăvârşită şi simplă evidenţă, ne este dat în artă, şi anume: un obiect ce reuneşte dubla condiţie de a fi transparent, iar ceea ce transpare în el nu este alt lucru distinct, ci el însuşi.

Or, acest obiect care-şi este transparent sieşi, obiectul estetic, îşi află forma elementară în metaforă. Aş zice că obiectul estetic şi obiectul metaforic sunt unul şi acelaşi lucru sau că metafora este obiectul elementar, celula frumoasă.

O nejustificată lipsă de atenţie din partea oamenilor de ştiinţă menţine încă metafora într-o situaţie de *terra incognita*. Nu am să pretind însă, în aceste pagini fugare, să construiesc eu însumi o teorie a metaforei, mărginindu-mă doar să indic cum anume se revelează în ea cu evidenţă obiectul estetic genuin.

Înainte de toate se cuvine să atragem atenţia că termenul „metaforă” semnifică deopotrivă un procedeu şi un rezultat.

O formă de activitate mentală şi obiectul obţinut prin intermediul ei.

Un poet din Levant, domnul Lopez Pico, spune că chiparosul *e corn l’espectre d’una flama morta*. (e ca năluca unei flăcări moarte-7V. *t*.)

Iată o metaforă sugestivă. Care este în ea obiectul metaforic? Nu

e chiparosul, nici flacăra, nici năluca: toate acestea ţin de lumea imaginilor reale. Obiectul nou care ne iese în întâmpinare este un „chiparosnălucă al unei flăcări”. Or, un atare chiparos nu este un chiparos, nicio atare nălucă o nălucă, nicio atare flacără o flacără. Dacă vrem să reţinem ceea ce poate rămâne din chiparosul o dată devenit flacără şi din aceasta o dată devenită chiparos, totul se reduce la nota reală de identitate care există între schema liniară a chiparosului şi schema liniară a flăcării. Aceasta e similitudinea reală dintre un lucru şi celălalt, în orice metaforă există o asemănare reală între elementele sale şi de aceea s-a crezut că metafora constă esenţialmente într-o asimilare, poate într-o apropiere asimilativă între lucruri foarte depărtate.

Este o eroare. În primul rând, distanţa mai mare sau mai mică dintre lucruri nu poate pretinde să exprime decât o mai mare sau mai mică asemănare între ele; foarte marea depărtare, prin urmare, echivalează cu foarte mica asemănare. Şi, cu toate acestea, metafora ne satisface tocmai pentru că în ea constatăm o coincidenţă între două lucruri mai profundă şi mai decisivă decât oricare alte similitudini.

Dar, în plus, dacă la lectura versului lui Lopez Pico ne concentrăm atenţia, insistând cu premeditare asupra similitudinii reale dintre ambele lucruri – schema liniară a chiparosului şi a flăcării –, vom constata că tot farmecul metaforei dispare, lăsându-ne în faţa unei observaţii geometrice mute şi nesemnificative. Metaforicul nu este, aşadar, asimilarea reală.

În fapt, asemănarea pozitivă constituie prima articulaţie a aparatului, dar numai atât. Avem nevoie de asemănarea reală, de o anumită apropiere, aptă de a fi justificată, între două elemente, dar cu un scop contrariu celui presupus de noi.

Să observăm că asemănările pe care se sprijină metaforele sunt totdeauna neesenţiale din punct de vedere real. În exemplul nostru, identitatea schemei liniare dintre un chiparos şi o flacără este în asemenea măsură extrinsecă, insignifiantă pentru fiecare din multiplele elemente, încât nu ezităm să o socotim ca pe un pretext.

Mecanismul, aşadar, ar fi pesemne următorul: se pune problema de a forma un nou obiect pe care-l vom numi „chiparosul frumos”, în opoziţie cu chiparosul real. Pentru a izbuti, trebuie ca acesta să fie supus la două operaţii: cea dintâi constă în a ne elibera de chiparosul ca realitate vizuală şi fizică, în a anihila chiparosul real; cea de-a doua

constă în a-l înzestra cu acea nouă calitate extrem de delicată care-i împrumută caracterul de frumuseţe.

Pentru a izbuti s-o facem, căutăm în primul rând alt lucru cu care chiparosul posedă o asemănare reală într-o anumită privinţă lipsită de însemnătate pentru ambii termeni. Bizuindu-ne pe această identitate inesenţială, îi afirmăm identitatea absolută. Faptul e absurd, e imposibil. Unite printr-o coincidenţă oarecum insignifiantă, resturile ambelor imagini se opun compenetraţiei, respingându-se mutual. Astfel încât asemănarea reală slujeşte în fapt pentru a accentua neasemănarea reală dintre ambele lucruri. Când identificarea reală se confirmă, nu există metaforă, în aceasta trăieşte conştiinţa limpede a non-identităţii.

Max Müller a atras atenţia asupra faptului că în Vede metafora nu a găsit încă, pentru a-şi exprima echivocul radical, cuvântul „ca”. În schimb, operaţia metaforică ni se prezintă la vedere, jupuită de piele, şi asistăm la acest moment de negare a identităţii. Poetul vedic nu spune „tare ca o stâncă”, ci *sapar-vato*, *na acyutas* – *illefirmus*, *non rupes*. Ca şi cum ar spune: tăria este, deocamdată, doar un atribut al stâncilor, dar şi el este tare –, prin urmare, cu o nouă tărie, care nu este cea a stâncilor, ci de alt fel. La fel cum poetul oferă lui Dumnezeu imnul

său *non suavem cibum*, care e dulce, dar nu este o mâncare; râul înaintează mugind „dar nu este un taur” [1].

Logica tradiţională vorbea despre modul *tollendo ponens* în care negarea unui lucru este totodată afirmarea unuia nou. Astfel, aici, chiparosul-flacără nu este un chiparos real, dar este un nou obiect care păstrează din arborele fizic aşa-zisul tipar mental – tipar în care vine să se injecteze o nouă substanţă complet străină de chiparos, materia spectrală a unei flăcări moarte[2]. Şi viceversa, flacăra îşi abandonează limitele reale – stricte – care fac din ea o flacără şi nimic mai mult decât o flacără – pentru a se fluidiza într-un pur tipar ideal, într-o aşa-zisă tendinţă imaginativă.

Rezultatul acestei prime operaţii este deci anihilarea lucrurilor în măsura în care sunt ca şi imagini reale. Izbindu-se unul de altul, carapacele rigide li se sparg şi materia internă, în stare de fuziune, dobândeşte o moliciune de plasmă, aptă să primească o nouă formă şi structură. Lucrul chiparos şi lucrul flacără prind să curgă şi se transpun în tendinţa ideală chiparos şi în tendinţa ideală flacără. În

afara metaforei, în gândirea extrapo-etică, fiecare din aceste lucruri constituie un termen, un punct de sosire pentru conştiinţa noastră, constituie obiectele sale. Din acest motiv, mersul către unul din ele exclude mersul către celălalt. Când însă metafora îşi declară identitatea radicală, cu aceeaşi forţă ca şi non-identitatea radicală, ne îndeamnă să nu o căutăm pe cea dintâi în ceea ce sunt ambele lucruri ca imagini reale, ca termeni obiectivi; prin urmare, să facem din ele un simplu punct de plecare, un material, un semn dincolo de care avem a găsi identitatea într-un nou obiect, chiparosul pe care, fără absurditate, îl putem trata ca pe o flacără.

A doua operaţie: o dată avertizaţi de faptul că identitatea nu se află în imaginile reale, metafora insistă cu obstinaţie să ne-o propună. Şi ne împinge în altă lume unde, după cât se pare, aceea este posibilă.

O simplă observaţie ne face să găsim drumul către acea nouă lume unde chiparoşii sunt flăcări.

1 Max Müller, *Origine et developpement de la Religion*, p. 179.

2 E limpede că în acest exemplu se găsesc trei metafore: cea care face din chiparos o flacără, cea care face din flacără o nălucă, cea care face din flacără o flacără moartă. Pentru a simplifica, o analizez numai pe cea dintâi.

Orice imagine are, ca să spunem aşa, două feţe. Printr-una din ele este imagine a acestui sau a acelui lucru; printr-alta este, ca imagine, ceva al meu. Eu văd chiparosul, am imaginea, îmi imaginez chiparosul. Aşa încât, raportată la chiparos, ea este *doar* imagine; dar, raportată la mine, este un moment al eului meu, al fiinţei mele. Fireşte, în timp ce actul meu vital de a vedea chiparosul este în curs de *a se executà*, acesta e obiectul care există pentru mine; ce anume voi fi fiind *eu* în acel moment constituie pentru mine un secret ignorat. Pe de o parte, aşadar, cuvântul chiparos este numele unui lucru; pe de alta este un verb – vederea de către mine a chiparosului. Dacă această fiinţă sau activitate a mea trebuie să se transforme, la rândul său, în obiect al percepţiei mele, va fi necesar să mă situez, aşa zicând, cu spatele la lucrul chiparos şi de acolo, în sens invers faţă de cel anterior, să privesc înăuntrul meu şi să văd cum chiparosul se derealizează, se transformă în activitate a mea, în *eu*. Altfel spus, va fi necesar să găsesc *modul* în care cuvântul „chiparos”, exprimând un substantiv, să intre în erupţie, să se pună în activitate, să dobândească o valoare verbală.

Ceea ce este orice imagine ca stare executivă a mea, ca acţionare

a eului meu, numim sentiment. Este o eroare depășită în psihologia recentă aceea de a limita acest nume la stările de satisfacţie şi insatisfacţie, de veselie şi tristeţe. Orice imagine obiectivă, atunci când intră în conştiinţa noastră sau când pleacă din ea, produce o reacţie subiectivă – aşa cum pasărea, aşezându-se pe o creangă sau părăsind-o, o face să tremure, aşa cum, deschizând sau închizând curentul electric, se suscită un nou curent instantaneu. Mai mult: acea reacţie subiectivă nu este decât actul însuşi al percepţiei, fie ea viziune, amintire, intelecţie etc. Tocmai din acest motiv ne dăm seama de ea; ar trebui să nu dăm atenţie obiectului prezent pentru a da atenţie actului nostru de viziune şi, ca atare, ar trebui să încheiem acest act. Să revenim la ceea ce spuneam mai sus: intimitatea noastră nu poate fi pentru noi în mod direct obiect.

ÎNCERCARE DE ESTETICĂ ÎN CHIP DE PREFAŢĂ

Să ne întoarcem la obiectul nostru. Suntem invitaţi întâi să ne gândim la un chiparos; apoi ni se ia din faţa ochilor chiparosul şi ni se propune ca în acelaşi loc ideal pe care-l ocupa el să situăm năluca unei flăcări. Altfel spus: trebuie să vedem imaginea unui chiparos prin imaginea unei flăcări, îl *vedem ca* pe o flacără, şi viceversa. Dar una şi cealaltă se exclud, îşi sunt reciproc opace. Şi, cu toate acestea, este un fapt că, atunci când citim acest vers, ne dăm seama de compenetraţia perfectă dintre ambele – adică de faptul că una din ele, fără a înceta să fie ceea ce este, se poate găsi în acelaşi loc în care se află cealaltă: avem, aşadar, un caz de transparenţă care se realizează în locul sentimental al amândurora1. Sentimentul-chiparos şi sentimentul-flacără sunt identice. De ce? Ah, nu ştim de ce; avem de-a face cu faptul pururea iraţional al artei, cu empirismul absolut al poeziei. Fiecare metaforă este descoperirea unei legi a universului. Şi chiar după ce o metaforă a fost creată, continuăm să ignorăm de ce s-a întâmplat asta. *Simţim*, pur şi simplu, o identitate, trăim în mod executiv fiinţa chiparos-flacără.

Cu acestea, întrerupem aici analiza exemplului nostru. Am găsit un obiect constituit din trei elemente sau dimensiuni: lucrul chiparos, lucrul flacără – care se transformă acum în simple proprietăţi ale unui al treilea lucru –, locul sentimental sau forma *eu* a ambelor. Cele două imagini înzestrează cu caracter obiectiv noul corp miraculos; valoarea lui sentimentală îi împrumută caracterul de profunzime, de intimitate. Având grijă să accentuăm la fel ambele cuvinte, am putea numi noul obiect „chiparos sentimental”.

1 Cuvântul „metaforă” – transfer, transpunere – indică etimologic punerea unui lucru în locul altuia; *quasi în alieno loco collocantur*, spune Cicero, *De oratore*, III, 38. Cu toate acestea, în metaforă transferul este totdeauna reciproc: chiparosul este flacăra, şi flacăra chiparosul – ceea ce sugerează că locul unde e pus fiecare dintre lucruri nu este cel al celuilalt, ci un loc sentimental care este acelaşi pentru ambele. Metafora, aşadar, constă în transpunerea unui lucru din locul său real într-un loc sentimental.

Acesta e noul lucru cucerit – simbol, pentru unii, al realităţii supreme. Astfel Carducci:

E gia che la metafora, regina
Di nascita e conquista.
E la sola gentil, salda, divina
Ventă che sussista...

(„Şi de vreme ce metafora, regină prin naştere şi cucerire, este singurul adevăr nobil, statornic şi divin ce rămâne...” – *N. t*.)

VI

Stilul sau muza

Mă interesează să adaug aici o ultimă consideraţie. Doctrina cvasiuniversală a esteticii tinde să definească arta – oarecum în aceiaşi termeni – ca pe o expresie a interiorităţii umane, a sentimentelor subiectului. N-am să discut în paginile de faţă această opinie pe cât de generală, pe-atât de autorizată, ci doar să subliniez punctul de discrepanţă dintre ea şi cele expuse în paginile anterioare.

Arta nu este doar o activitate de exprimare care face ca exprimatul, chiar dacă neexprimat, să existe în prealabil ca realitate, în succinta analiză a mecanismului metaforic pe care tocmai am făcut-o, sentimentele nu constituie ţelul lucrării poetice. Este fals, faptic fals, că într-o operă de artă s-ar exprima un sentiment real. În exemplul nostru, obiectul estetic e literalmente un obiect, cel pe care-l numeam „chiparos sentimental”. Astfel încât, în artă, sentimentul este şi semn, mijloc expresiv, nu exprimatul, material pentru o nouă corporalitate *sui generis*. „Don Quijote” nu este niciun sentiment al meu, nicio persoană reală sau imaginea unei persoane reale: este un nou obiect care trăieşte în spaţiul lumii estetice, lume distinctă de lumea fizică şi de lumea psihologică.

ÎNCERCARE DE ESTETICĂ ÎN CHIP DE PREFAŢĂ

Fapt este că funcţia expresivă a limbii se mărgineşte să exprime

cu nişte imagini (cele sonore sau vizuale ale cuvintelor), alte imagini – lucrurile, persoanele, situaţiile, sentimentele –, iar arta, în schimb, face uz de sentimentele executive ca mijloace de expresie şi mulţumită acestui fapt conferă exprimatului caracterul de a se executá. Am zice că dacă limba ne vorbeşte despre lucruri, se referă pur şi simplu la ele, arta le efectuează. Nu e niciun inconvenient să păstrăm pentru artă titlul de funcţie expresivă, cu condiţia de a se admite două facultăţi distincte în exprimare: cea aluzivă şi cea executivă.

Să deducem altă consecinţă importantă, deşi în consonanţă cu toate cele spuse anterior: *Arta este în esenţă IREALIZARE*. S-ar putea ca, în spaţiul estetic, să se prezinte ocazia de a clasifica diversele tendinţe în idealiste şi realiste, dar totdeauna pornind de la supoziţia ineluctabilă că esenţa artei constă în crearea unei noi obiectivităţi născute din spargerea şi anihilarea prealabilă a obiectelor reale. În consecinţă, arta este dublu ireală: întâi, pentru că nu este reală, pentru că este altceva distinct de real; în al doilea rând, pentru că acel lucru distinct şi nou care este obiectul estetic poartă în sine, ca pe unul din elementele sale, tnturarea realităţii. Cum un plan secund nu este posibil decât îndărătul unui prim-plan, teritoriul frumosului începe doar la hotarele lumii reale.

În analiza metaforei am văzut în ce fel totul ajunge să facă din sentimentele noastre mijloace de expresie, tocmai în măsura în care sunt inexprimabile. Mecanismul utilizat în acest scop consta în a ne perturba viziunea naturală a lucrurilor, astfel încât, la adăpostul acelei perturbaţii, să dobândească un ascendent decisiv tocmai ceea ce de obicei trece neobservat de către noi: valoarea sentimentală a lucrurilor.

Depăşirea sau spargerea structurii reale a acestora şi noua lor structură sau interpretare sentimentală sunt, aşadar, două aspecte ale unui singur proces.

Maniera specifică existentă pentru derealizarea lucrurilor în fiecare poet e stilul. Şi cum, dacă privim sub celălalt aspect, derealizarea nu se obţine decât printr-o subordonare a părţii care, în imagine, e orientată spre obiect, în favoarea părţii sale

subiective, sentimentale, de părticică a unui *eu*, se înţelege că s-a putut spune: stilul este omul.

Să nu uităm însă că acea subiectivitate există doar în măsura în

care se ocupă cu lucruri, că ea apare numai în deformările introduse în realitate. Mai clar: stilul provine din individualitatea „eului”, dar se realizează în lucruri.

Eul fiecărui poet este un nou dicţionar, un nou idiom prin intermediul căruia ajung la noi obiecte, precum chiparosul-flacără, de care nu aveam ştire. În lumea reală putem avea lucrurile înainte de cuvintele în care ni se face referire la ele, gutem să le vedem sau să le atingem înainte de a le şti numele. În lumea estetică, stilul este totodată cuvânt şi mână şi pupilă: doar în el şi prin el luăm cunoştinţă de unele noi făpturi. Ceea ce spune un stil nu poate spune altul. Şi există stiluri care posedă un lexic foarte bogat şi pot smulge din misterioasa carieră nenumărate secrete. Şi există stiluri care au doar trei, patru vocabule, dar mulţumită lor ajunge până la noi un ungher de Frumuseţe care, altminteri, ar rămâne nenăscut. Fiecare poet adevărat, abundent sau frugal, este, din acest motiv, insubstituibil. Un om de ştiinţă e depăşit de către altul care-i urmează: un poet este întotdeauna literalmente de nedepăşit.

În schimb, reiese cu evidenţă incongruenţa oricărei imitaţii în artă. De ce? în ştiinţă, valoare are tocmai ceea ce se poate repeta, stilul însă este întotdeauna unul la părinţi.

Simt, de aceea, o emoţie religioasă atunci când, la lectura unor opere poetice recente – pe care n-o întreprind decât în ceasuri de aleasă şi ferventă superfluitate – mi se pare că surprind dincolo de virtuţile plenitudinii, armoniei şi corectitudinii, firavul plâns iniţial al unui stil care încolţeşte, primul zâmbet vag al unei noi muze copile. Este făgăduinţa că lumea ne va fi sporită.

VII *„Trecătorul” sau o nouă muză*

Şi tocmai asta, înainte de orice, e pentru mine cartea lui Moreno Villa. Este în ea un poem intitulat „En la selva fervorosa”.

ÎNCERCARE DE ESTETICA ÎN CHIP DE PREFAŢĂ

(„în pădurea ardentă”), pe care cititorul trebuie să-l citească cu cea mai mare reculegere. E acolo o poezie pură. Nu există în el nimic altceva decât poezie. Este lipsit până şi de acel minimum de realitate pe care-l păstra simbolismul când voia să ofere *impresia lucrurilor*. Din acestea nu se păstrează nici măcar impresia (cum se întâmplă în piesele descriptive care precedă poemul).

Printre toate calităţile fizice există una în care se şi arată irealitatea: şi anume aroma. Ca să o percepem, căutăm un soi de

interiorizare: simţim că ni se impune să ne izolăm de preajmă, care ne supune şi ne încrustează în ordinea utilitară a realităţilor, în acest scop, închidem ochii şi facem câteva aspiraţii adânci ca să rămânem o clipă singuri cu aroma. Ceva asemănător pretinde şi înţelegerea poemului citat, compus dintr-o carnaţie de înmiresmări.

Din adâncul druidic al acelei păduri ne zâmbeşte o nouă muză care năzuieşte să crească şi care, într-o bună zi, sperăm, va ajunge la plenitudinea de sine.

În desertul nostru torid va să se deschidă un trandafir.

VOINŢA BAROCULUI

Un simptom curios al mutaţiei pe care, în materie de idei şi sentimente, o experimentează conştiinţa europeană – şi vorbim de ceea ce se întâmpla chiar înainte de război – este noua direcţie pe care o iau gusturile noastre estetice.

A încetat să ne intereseze romanul, care reprezintă poezia determinismului, genul literar pozitivist. E un fapt indubitabil. Cine se mai îndoieşte, să ia în mână un volum de Daudet sau de Maupassant şi va fi uimit să găsească un lucru atât de puţin sonor şi vibrant. Pe de altă parte, ne surprinde îndeobşte insatisfacţia pe care ne-o lasă romanele zilei. Recunoaştem în ele toate virtuţile tehnice, dar ni se par nişte incinte nelocuite. Nu lipseşte nimic din ceea ce este inert, dar lipseşte cu desăvârşire autopropulsivitatea.

Între timp, cărţile lui Stendhal şi Dostoievski cuceresc tot mai mult preferinţele. În Germania începe cultul lui Hebbel. Simptomul cărei noi sensibilităţi sunt oare toate acestea?

Cred că această transformare a gustului literar poate fi pusă în legătură nu doar cronologic cu incipienta curiozitate faţă de baroc manifestată în artele plastice. În secolul trecut, admiraţia obişnuia să se oprească la Michelangelo ca la marginea unei pajişti plăcute şi a unui codru cum nu se poate mai sălbatic. Barocul speria, era tărâmul confuziei şi al prostului gust. Printr-un ocol, admiraţia evita codrul şi se oprea iarăşi din drum la cealaltă extremitate a ei, unde, cu Velázquez, părea să se întoarcă la cârma artelor naturaleţea.

Nu mă-ndoiesc că barocul va fi fost efectiv un stil de o complexitate căutată. Îi lipsesc calităţile limpezi care conferă epocii precedente statutul de epocă clasică. Nici nu mă gândesc

să încerc revendicarea în bloc a acestei etape artistice. Printre

altele, deoarece nu se ştie încă ce anume este, nu i s-a făcut anatomia, nici fiziologia.

Oricum ar fi, fapt este că interesul pentru baroc sporeşte de la o zi la alta. Burckhardt, în *Cicerone-le* său, n-ar mai avea nevoie să se disculpe că studiază operele din secolul al XVII-lea. Fără a fi ajuns încă la o analiză distinctă a elementelor sale, în stilul baroc ne atrage şi ne satisface ceva ce întâlnim şi în Dostoievski şi Stendhal.

Dostoievski, care scrie într-o epocă preocupată de realism, pare a-şi fi propus să nu insiste asupra materialităţii personajelor sale. Pesemne fiecare dintre elementele romanului considerat izolat ar putea părea real, dar Dostoievski nu le accentuează această realitate. Dimpotrivă, vedem că ele îşi pierd orice însemnătate în unitatea romanului şi că autorul le foloseşte ca puncte de rezistenţă de unde-şi iau zborul o serie de pasiuni. Ceea ce-l interesează pe el este să producă în spaţiul intern al operei un pur dinamism, un sistem de afecte tensionante, o rotire furtunoasă a cugetelor. Să citim *Idiotul*. Acolo apare un tânăr care soseşte din Elveţia, unde a trăit de mic copil închis într-un sanatoriu. Un atac de imbecilitate infantilă i-a şters din conştiinţă tot ce exista în ea. În sanatoriu – atmosferă curată de clopot de sticlă – medicul evlavios a construit pe sistemul său nervos, ca pe nişte sârme, spiritualitatea strict necesară pentru a pătrunde în lumea morală. Este, în fapt, un desăvârşit copil în cadrul muscular al unui bărbat. Toate acestea, duse până la un grad nu mic de neverosimilitate, îi servesc ca punct de plecare lui Dostoievski; când ia sfârşit însă problema realismului psihologic, îşi începe lucrarea muza marelui slav. DI Bourget ar zăbovi în principal să descrie componentele naivităţii. Lui Dostoievski nu-i pasă de aşa ceva, fiindcă e ceva din lumea exterioară şi pe el nu-l interesează decât lumea exclusiv poetică ce urmează a fi suscitată în roman. Ingenuitatea îi serveşte ca să dezlănţuie într-o societate de personaje analoage un vortex sentimental. Şi tot ceea ce, în operele lui, nu este vortex, se află acolo doar ca pretext pentru un vortex. Pare ca şi cum geniul suferind şi concentrat ar da la o parte vă-ALTE ESEURI DE ESTETICĂ

lui care decorează aparenţele şi am vedea brusc că viaţa constă într-un soi de vârtejuri sau rafale sau torente elementare care-i târăsc pe indivizi în rotiri danteşti, iar acele curente sunt beţia, zgârcema, demenţa, abulia, naivitatea, erotismul, perversiunea, frica.

Chiar şi vorbind în felul acesta facem să intervină prea mult

realitatea în structura acestor mici lumi poetice. Avariţia şi ingenuitatea sunt mişcări, dar, până la urmă, mişcări ale sufletelor reale şi s-ar putea crede că intenţia lui Dostoievski era să descrie realitatea mişcărilor psihice, aşa cum alţii au procedat cu stările de linişte. E limpede că poetul trebuie să utilizeze o anume substanţă reală pentru a-şi reprezenta obiectele ideale „dar stilul lui Dostoievski constă tocmai în a nu ne reţine ca să contemplăm materialul folosit, ci în a ne situa, numaidecât, în faţa unor dinamisme pure. Nu naivitatea în naivitate, ci mişcarea vivace câtă se găseşte în ea îi constituie obiectivitatea poetică în *Idiotul*. De aceea, cea mai exactă definiţie a unui roman de Dostoievski ar fi aceea că desenează impetuos cu braţul o elipsă în aer.

Şi ce altceva sunt, dacă nu asta, anumite tablouri ale lui Tin-toretto? Şi, mai cu seamă, ce altceva este EI Greco? Pânzele grecului eteroclit se înalţă în faţa noastră ca nişte faleze verticale ale unor ţărmuri extrem de îndepărtate. Nu există alt artist care să înlesnească mai puţin intrarea în ţinutul său lăuntric. Nu are pod ridicător şi povârnişuri blânde. Fără să ne dăm seama, Velázquez îşi aduce tablourile sub paşii noştri şi, pe negândite, ne şi pomenim înăuntrul lor. Dar ursuzul cretan, din înaltul falezei sale, aruncă săgeţi de dispreţ şi a izbutit ca, vreme de secole, în teritoriul său să nu acosteze nicio navă. Faptul că acum s-a transformat într-un port comercial foarte frecventat îl socot ca pe un simptom deloc neglijabil al noii sensibilităţi barochiste.

Ei bine, de la un roman al lui Dostoievski trecem pe nesimţite la un tablou de EI Greco. Şi aici găsim materia tratată ca pretext ca să se declanşeze o mişcare. Fiecare figură este prizonieră a unei intenţii dinamice; trupul se răsuceşte, unduieşte şi vibrează aidoma unei trestii asaltate de-o vijelie. Nu există niciun milimetru de corporalitate care să nu intre în convulsie. Nu doar

mâinile fac gesturi; organismul întreg este un gest absolut. În Velázquez nimeni nu se mişcă; dacă ceva poate fi luat drept gest, e totdeauna un gest stopat, congelat, *opose*. Velázquez pictează materia şi puterea inerţiei. Aşa se face că în pictura sa catifeaua este veritabilă materie catifelată, şi atlazul atlaz, şi pielea protoplasma. Pentru EI Greco totul se preface în gest, în *dynamis*.

Dacă de la o figură trecem la un grup, privirea ne este obligată

să participe la o deplasare vertiginoasă. Tabloul este când o spirală impetuoasă, când o elipsă, când un „*S*”. A căuta verosimilitatea în EI Greco înseamnă – expresia nu a fost nicicând mai nimerită – a cere luna de pe cer. Formele lucrurilor sunt totdeauna formele lucrurilor calme, iar EI Greco urmăreşte numai mişcări. Privitorul prost dispus n-are decât să-ntoarcă spatele acelui *perpetuum mobile* prins în pânză, dar să nu se îndârjească a-l arunca pe pictor din panteonul artistic. EI Greco, succesor al lui Michelangelo, este o culme a artei dinamice care, cât de cât, echivalează cu arta staticului. Şi operele lui provocau în oameni un soi de spaimă şi de nelinişte căreia îi dădeau glas vorbind de acea *terribilita* a lui Buonarrotti. Acesta declanşase o energie violentă şi literalmente exaltantă în marmură şi pe zidurile inerte. Toate figurile florentinului aveau, după cum spune Vasari, *un meraviglioso gesto di muoverşi*.

Cursul este de nestăvilit; în aceasta rezidă ceea ce azi şi până una, alta, ne interesează cel mai mult din baroc. Noua sensibilitate aspiră la o artă şi la o viaţă care pot conţine un miraculos gest de mişcare1.

España, 12 august 1915

1 [Vezi în *Meditadones del Quijote*, ediţia din colecţia de faţă, eseul din care face parte acest articol.]

DIALOG DESPRE ARTA NOUĂ I1

La începutul verii acesteia, Baroja şi Azorin s-au întâlnit într-o bună zi într-o librărie din Bayonne. Azorin venea de la San Se-bastiân, Pio Baroja de la casa lui din Vera. Baroja, temperament mereu grăniceresc, locuieşte într-un vechi conac care e ultima casă locuită din Peninsulă la graniţa cu Franţa. Azorin o trece frecvent şi se duce la Saint-Jean-de-Luz, Biarritz sau Bayonne. Oriunde s-ar duce, îl vezi acostând în câte o librărie, căci Azorin nu se duce decât acolo unde există aşa ceva. Călătoreşte ca să vadă cărţi. Baroja se deplasează cu mai multă uşurinţă şi, chiar dacă aruncă şi el sonda prin librăriile ce-i ies în cale, scopul său este mai degrabă să vadă oameni.

Azorin cultivă tot mai mult singurătatea. În asemenea măsură, încât singurătatea lui nu mai constă pur şi simplu în faptul de a nu avea pe nimeni alături de el, ci s-a preschimbat într-o realitate, într-un corp transparent şi solid, într-o carapace cristalină pe care ar purta-o în jurul persoanei sale. Când cineva îi vorbeşte, se simte surprins şi neliniştit ca şi cum i-ar fi fost spart geamlâcul de singurătate

înconjurător sau, mai bine zis, ca şi cum, trăind într-o dimensiune inuzitată, ar simţi că, dintr-odată, cine ştie ce fiinţă din lumea noastră obişnuită s-ar infiltra în chip magic în propria-i lume exclusivă. Fapt este că Azorin al nostru emerge în faţa interlocutorului său, uluit şi tremurător ca peştele extras din acvariu. Persoana acestui admirabil şi etern scriitor, care ne-a fermecat tinereţea cu violetele sale literare, adoptă tot mai mult o aleasă înfăţişare de absenţă şi îndepărtare, de inexistenţă spectrală, şi evocă acele minunate tablo

[Nu a fost continuat.]

DIALOG DESPRE ARTA NOUĂ

un chinezeşti pe care timpul le-a acoperit cu un văl fluid prin care peisajele, pavilioanele, mandarinii lor ne apar submerşi parcă în profunzimile unei mări misterioase şi adânci.

Din acest abis magic l-a determinat Baroja pe Azorin să urce la suprafaţă, atingându-l cu blândeţe pe umăr. Din conversaţia pe care au avut-o ne interesează cele ce urmează:

— Tocmai am citit în tren – zise Baroja – articolul dumitale „El campo del arte”, în care-ţi defineşti atitudinea faţă de arta nouă.

— Şi ce, nu eşti de acord?

— Nu pot spune că nu sunt de acord. Adevărul e că nu-l înţeleg.

— Nu e clar ce spun?

— Dumneata eşti mereu clar, Azorin. Mai bine zis, eşti claritatea personificată. Dar tocmai ăsta e neajunsul. Când nu e vorba de lucruri şi de persoane concrete, când te instalezi în teme generale şi, în loc să mânuieşti culori, imagini, sentimente, umbli printre idei, dumneata învălui chestiunile într-o asemenea claritate, încât ea le ascunde. Vedem claritatea dumitale, dar nu izbutim să vedem clar lucrurile. Dumneata eşti lumină pură şi, ca să vedem ceva, e nevoie totdeauna de niţică umbră.

— Înainte vreme nu vorbeai aşa, Baroja. Modul ăsta scama-toricesc de a te manifesta ţi l-ai însuşit de când frecventezi ducesele.

— Se poate ca deprinderea asta să-mi fi rămas de pe urma contactului fugar cu ducesele. Dar impresia mea e mai degrabă contrarie. Ducesele, care sunt, uneori, capabile de impertinenţe, sunt aproape-ntotdeauna lipsite de ironie. Azi nu mai există ironie pe lume. Şi e de-nţeles. Ironia constă în a avea o personalitate efectivă pe care îţi permiţi luxul de a-ţi monta alta fictivă, inventată chiar de tine. Aşa

ceva nu-şi poate îngădui decât cineva care-şi simte foarte solidă, social vorbind, personalitatea reală, şi cine, mă rog, e sigur de ce este el, social vorbind? Ducesele, mai puţin decât oricine. Cele mai deştepte nu ştiu ce să facă, nu ştiu dacă să se ia în serios ca ducese sau să se comporte ca şi când nici n-ar fi. Li se-ntâmplă acelaşi lucru ca şi nouă, scriitorilor, începem să simţim că literatura nu mai este o forţă

socială, o magistratură, dar lumea stă încă să se uite la noi ca la girafele din grădina zoologică. Dubiul ăsta radical pe care-l simte azi fiecare ins despre ce este el în arhitectura socială constituie una din bolile epocii.

Ar fi o greşeală să crezi că ezitarea asta cu privire la semnificaţia socială a persoanei noastre nu-l tulbură decât pe vanitos. Fiecare gest pe care-l facem, fiecare cuvânt pe care-l rostim pleacă dintr-un punct al volumului social – cel pe care-l ocupăm – şi se opreşte la noi. Când ignorăm punctul în care ne găsim nu ne este cu putinţă să precizăm dacă gestul nostru trebuie să meargă în sus sau în jos, la dreapta sau la stânga, nici dacă publicul care ne ascultă e departe sau e aproape şi dacă trebuie să strigăm sau să bâiguim. Altă dată, coeficientul social al fiecărui om era un lucru inechivoc şi care căpăta inclusiv evidenţă plastică prin uniforma atribuită fiecărei clase şi profesii. Cum să mai ştii azi care-i rolul unui scriitor în arhitectura socială! Nu mai ştii dacă să adopţi gestul crispat al garguielor sau să afişezi zâmbetul stupid al unei cariatide sau, în fine, să te mulţumeşti să fii o dală. Cum să-ţi mai vină să ironizezi pe cineva când eşti expus să te vezi transformat în dala aproapelui? Toate energiile, şi chiar mai multe decât ai, ţi le cheltuieşti ca să-ţi afirmi şi să-ţi aperi personalitatea efectivă.

— Și uite-așa ai uitat de articolul meu.

— Îl am la mine. Zici acolo:

„Omenirea este foarte bătrână. Nu ştiu ce se înţelege prin artă nouă. Estetica e la fel de veche ca şi omenirea. Din când în când se vorbeşte despre înnoirea artei. În realitate, asemenea înnoiri sunt lucruri superficiale. Esenţa artei nu se schimbă. Aşa cum un artist nu poate înceta să facă ceea ce a mai făcut, nici omenirea nu-şi poate da forme de artă distincte de cele pe care şi le-a mai dat. Un pictor va putea încerca, bunăoară, să găsească o pictură nouă; o sută de pictori în toată lumea se vor putea lupta ca să picteze altfel de cum au pictat înaintaşii lor. Strădaniile tuturor a vor fi inutile. Vor fi nevoiţi să

deseneze şi să utilizeze culoarea. Nu vor face altceva decât ceea ce au făcut, pe pereţii peşterilor, înaintaşi milenari ai acelor artişti de acum.

Omenirea este bătrână şi a făcut de mult tot ce trebuia să facă. Din când în când, de-a lungul timpului, unii artişti şi literaţi îşi imaginează că vor putea ieşi din cercul inflexibil în care se află închişi. Cercul respectiv sunt legile materiei şi normele veşnice ale spiritului. Aceşti literaţi şi artişti încearcă să scrie şi să picteze cum nu se scrisese şi nu se pictase înainte. Şi strădaniile lor sunt inutile. Când trec frontierele experienţei seculare şi ale legilor materiei, ei cad în afara datelor artei înseşi pe care doresc să o renoveze. Cercul în care se află închisă omenirea este inflexibil. Ca să facem altă artă, ca să creăm altă estetică ar fi necesar să creăm altă lume, să facem altceva care să nu fie materie, şi altceva care să nu fie spirit".

— Nu ţi se pare clar?

— Ţi-am mai spus că mi se pare prea clar. Spui că „înnoirile artei sunt lucruri superficiale. Esenţa artei nu se schimbă". Mie îmi vine să cred că unul din lucrurile în cel mai înalt grad esenţiale în artă e stilul. Ei bine, înnoirile înseamnă schimbări de stil. Cum poţi să le zici superficiale? Ţi se pare nesemnificativă deosebirea dintre o catedrală gotică şi Partenon, sau dintre o piramidă şi un pavilion Ludovic al XV-lea, sau dintre desenul geometric din Creta şi *Las Meninas*?

— Bine, dar pictorul va fi totdeauna obligat să deseneze şi să facă uz de culoare.

— Păi asta e esenţa artei picturale? Eu socoteam că desenul şi culoarea sunt mai degrabă mijloacele, materialele picturii. Pentru dumneata ar exista o înnoire nesuperficială a artei literare doar când aceasta ar înceta să mai utilizeze cuvintele. Mi se pare că sari un pic peste cal, prietene Azorân.

— Arta este eternă.

— Un prieten al meu din Vera, când aude pe cineva spunând vorbe mai mult sunătoare decât pline de miez, obişnuieşte să exclame: „Toate astea sunt tinichele!" Povestea cu eternitatea artei mi se pare şi mie tot o tinichea. Hai să zicem nu chiar eternă. Nu mai ştiu cine l-a întrebat odată pe Galilei dacă soarele este veşnic, şi Galilei, presupun că zâmbind, i-a răspuns: *Eterno, non, ma ben antico* („Veşnic nu, dar foarte vechi").

— În fond literatura a fost mereu aceeaşi.

— Evident! În prima jumătate a secolului al XIX-lea un poet

spaniol, nu-mi aduc aminte cine, a compus şi el o „Odă Soarelui”, care începe aşa:

Para y ăyeme, oh, Sol, yo te saludo! („Stai şi m-ascultă, Soare, te salut!” – *N. t.*)

În schimb, dumneata începi un capitol din *Drumul lui Don Quijote*: „N-am cunoscut niciodată oameni mai înţelepţi, mai amabili, mai simpli decât aceşti hidalgi cumsecade ca don Candido, don Luis, don Francisco, don Juan Alfonso şi don Carlos”. Între un început şi altul nu găseşti nimic altceva decât tot diferenţe superficiale? Dumneata foloseşti, prietene Azorân, suprafeţe foarte pline.

— Subtilităţi! Materia şi spiritul vor fi mereu ce-au fost.

— Eu unul nu ştiu prea bine nici ce-o fi materia, nici ce-o fi spiritul, dar mi se pare că trăsătura caracteristică a vieţii este apariţia bruscă a unor specii noi. La mine-n grădină s-a semănat acum câţiva ani un soi de fasole: recoltă după recoltă, ieşea la fel. Dar acum vreo doi ani a apărut deodată o fasole cu tecile pestriţe, care s-a tot înmulţit în dauna celei vechi. De ce să nu credem că generaţiile sunt recolte omeneşti şi că, deodată, într-una din ele, apare o mutaţie?

— De Vries!

— Într-adevăr, ar fi urgent nevoie de un Hugo de Vries care să botanizeze în istorie. Trebuie să citeşti conferinţele pe care le-a ţinut acum doi ani la „Clifford Lectures” marele biolog nordamerican Lloyd Morgan despre ceea ce el numeşte „evoluţia emergentă”, adică evoluţie cu emergente subite şi originale. Aşa s-ar explica şi schimbările bruşte în materie de gusturi artistice. Dumneata şi cu mine, păstăi fără puncte, asistăm acum la apariţia unei literaturi împestriţate.

— Gătitul e la fel!

— Nu, gătitul nu e la fel, dar cu siguranţă la fel e indigestia.

— Cercul în care este închisă omenirea e inflexibil.

— Eu nu văd cercul ăsta. Ba s-ar zice că omenirea a şi murit de-a binelea de mai multe ori şi a renăscut ca să moară iar.

după un program identic! Cercul uman încă n-a fost trasat. Asta e eroarea capitală pe care-o găsesc în cartea lui Spengler, atât de la modă acum. N-am citit-o, dar am răsfoit-o şi mi se pare că similarităţile acelea ciclice găsite de autor în dezvoltarea unor culturi diferite, chiar presupunând că sunt sigure, nu contrazic o evoluţie a umanităţii către stadii mereu noi. Neamţul ăsta comite aceeaşi greşeală ca şi dumneata

când presupui că arta a fost totdeauna aceeaşi. Evident! E oricând posibil să găseşti la două lucruri o notă atât de formală, atât de abstractă sau atât de intrinsecă, încât să le fie comună amândurora, deşi, în fapt, ele se deosebesc prin toate celelalte. Caii şi stridiile se aseamănă prin faptul că nu se suie în copaci. Epoca Imperiului roman şi a noastră se pot asemăna în multe lucruri, fiind totuşi distincte, ele pregătesc un viitor foarte diferit. Important nu e să găseşti asemănarea, ci să dovedeşti că nu există deosebiri capitale.

*E*I *Sol*, 26 octombrie 1924

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE PARTEA I1

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE

I

Istoria, când este ceea ce trebuie să fie, este o elaborare de filme. Nu se mulţumeşte să se instaleze în fiecare dată şi să vadă peisajul moral ce se întrezăreşte din ea, ci acelei serii de imagini statice, fiecare închisă în sine, îi substituie imaginea unei mişcări. „Vederile” anterior discontinue apar acum ieşind unele din altele, continuându-se fără intermitenţă unele în altele. Realitatea, care, la un moment dat, părea a consta dintr-o infinitate de fapte cristalizate, liniştite în congelarea lor, se lichefiază, curge şi adoptă un debit fluvial. Adevărata realitate istorică nu e datul, faptul, lucrul, ci evoluţia care se construieşte cu acele materiale topite, fluidizate. Istoria mobilizează, şi din ceea ce e liniştit ia naştere impetuozitatea.

II

În muzeu se conservă, sub straturi de lac, cadavrul unei evoluţii. Iată fluxul strădaniei picturale care, veac după veac, a izvorât din om. Pentru a o conserva, a fost necesar ca această evoluţie să fie demontată, triturată, retransformată în fragmente şi congelată ca într-un frigorifer. Fiecare tablou e un cristal cu muchii inechivoce şi rigide, separat de celelalte, insulă ermetică.

Şi totuşi cadavrul n-ar fi greu de resuscitat. Ar fi suficient ca tablourile să fie aşezate într-o anumită ordine şi privirea să fie lăsată să alunece rapid peste ele – şi dacă nu privirea, meditaţia. S-ar învedera atunci că mişcarea picturii, de la Giotto până în zilele noastre, reprezintă un gest unic şi simplu, cu un

[Nu a fost continuat.]

Început şi un sfârşit al său. E surprinzător că o lege atât de simplă a condus variaţiile artei picturale în lumea noastră occidentală.

Şi faptul cel mai curios, cel mai neliniştitor este analogia dintre această lege şi cea care a guvernat destinele filosofiei europene. Acest paralelism dintre cele două lucrări culturale cum nu se poate mai distante ne îngăduie să bănuim existenţa unui principiu general încă şi mai amplu care a acţionat în întreaga evoluţie a spiritului european. Nu am să prelungesc aventura până la acel mister îndepărtat, mulţumindu-mă, până una, alta, să interpretez gestul de şase sute de ani care a fost pictura în Occident.

III

Mişcarea presupune un mobil. Cine se mişcă în evoluţia picturii? Fiecare tablou e un instantaneu în care mobilul apare nemişcat. Şi care este el? Să nu căutăm un lucru foarte complicat. Ceea ce variază, ceea ce se deplasează în pictură şi, prin deplasările sale, produce diversitatea de aspecte şi stiluri este pur şi simplu punctul de vedere al pictorului.

E firesc să fie aşa. Ideea abstractă este ubicuă. Triunghiul isos-cel, gândit pe Sirius şi pe Terra, prezintă un aspect identic. În schimb, orice imagine sensibilă târăşte după sine marca inexorabilă a propriei localizări, cu alte cuvinte imaginea ne înfăţişează ceva văzut dintr-un punct de vedere determinat. Această localizare a sensibilului poate fi strictă sau vagă, dar nu poate lipsi. Vârful turnului, vela marină ni se prezintă la o distanţă pe care o evaluăm cu o exactitate practică. Luna sau suprafaţa albastră a cerului ni se înfăţişează într-o îndepărtare esenţialmente imprecisă, dar foarte caracteristică în imprecizia sa. Nu putem spune că se găsesc la atâţia şi atâţia kilometri; localizarea lor în depărtare este vagă, dar vagul acesta nu înseamnă indeterminare.

Cu toate acestea, nu *cantitatea* geodezică a distanţei exercită o influenţă decisivă asupra punctului de vedere al pictorului, ci *calitatea* optică a acelei distanţe. Aproapele şi departele, care, metric vorbind, sunt caractere relative, pot avea pentru ochi o valoare absolută. În fapt, *viziunea apropiată* şi *viziunea la dis-*

tanţă despre care vorbeşte fiziologia nu sunt noţiuni care depind în principal de factori metrici, ci sunt mai degrabă două moduri distincte de a privi.

IV

Dacă luăm un obiect oarecare, o glastră bunăoară, şi-l apropiem suficient de ochii noştri, aceştia converg asupra lui. Atunci câmpul

vizual adoptă o structură specifică. În centru se găseşte obiectul favorizat, fixat de privirea noastră; forma lui apare clară, perfect definită, în toate detaliile. În jurul său, până la marginea câmpului vizual, se întinde o zonă pe care nu o privim, dar o vedem totuşi cu o viziune indirectă, vagă, neatentă. Tot ceea ce cade înăuntrul acestei zone apare situat în spatele obiectului; de aceea spunem că e „fundalul” său. Dar, în plus, tot ce ţine de el se înfăţişează nedesluşit, abia recognoscibil, fără o formă acuzată, redus mai degrabă la mase confuze de culoare. Dacă n-ar fi vorba de lucruri obişnuite, nu am putea spune ce sunt de fapt cele pe care le vedem în această viziune indirectă.

Viziunea apropiată, aşadar, organizează câmpul vizual impunându-i o ierarhie optică: un nucleu central privilegiat se articulează asupra unei arii înconjurătoare. Obiectul proxim este un erou luminos, un protagonist care se detaşează dominând o „masă”, o plebe vizuală, un cor cosmic de jur-împrejur.

Să comparăm cu aceasta viziunea la distanţă. În loc de a fixa vreun obiect apropiat, lăsăm ca privirea liniştită, dar liberă, să-şi prelungească raza de vedere până la limita câmpului vizual. Ce constatăm atunci? Structura elementelor ierarhizate dispare. Câmpul ocular este omogen; nu se vede ceva mai bine şi restul confuz, ci totul se prezintă submers într-o democraţie optică. Nimica nu posedă un profil riguros, totul este fundal, confuz, aproape inform. În schimb, dualităţii viziunii apropiate i-a succedat o perfectă unitate a întregului câmp vizual.

V

Acestor diferenţe în modul de a privi se impune să le adăugăm alta şi mai importantă.

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE

Când privim din apropiere glastra, raza vizuală se izbeşte de partea cea mai proeminentă a pântecului său. Apoi, ca şi cum şocul acesta ar fi frânt-o, raza se sfâşie în tentacule multiple care alunecă pe flancurile vasului şi par a-i îmbrăţişa rotunjimea, a o lua în posesie, a o sublinia. Fapt este că obiectul văzut de foarte aproape dobândeşte acea corporalitate şi soliditate indefinibile proprii volumului plin. Îl vedem în „bloc”, convex, în schimb, acelaşi obiect situat în fundal, în viziune la distanţă, îşi pierde corporalitatea, soliditatea şi plenitudinea. Nu mai este un volum compact, evident rotund, cu proeminenţa şi flancurile

lui curbe; a încetat să fie un „bloc” şi a devenit mai degrabă o suprafaţă fără soliditate, un spectru necorporal, alcătuit doar din lumină.

Viziunea apropiată are un caracter tactil. Ce misterioasă rezonanţă a pipăitului păstrează oare privirea atunci când converge asupra unui obiect apropiat? Să nu încercăm acum să violăm acest mister. Este suficient să observăm densitatea cva-sitactilă pe care o posedă raza oculară şi care-i permite, efectiv, să îmbrăţişeze, să palpeze glastra. Pe măsură ce obiectul se îndepărtează, privirea îşi pierde caracteristica manuală şi devine treptat viziune pură. Paralel, lucrurile, distanţându-se, încetează a fi volume pline, dure, compacte, şi devin simple entităţi cromatice, fără rezistenţă, soliditate sau convexitate. O deprindere milenară, întemeiată pe necesităţi vitale, face ca omul să nu considere ca „lucru”, în sens strict, decât acele obiecte a căror soliditate opune rezistenţă mâinilor sale. Restul e mai mult sau mai puţin fantasmă. Ei bine, când un obiect trece de la viziunea apropiată la cea la distanţă, el se fantasmagonzează. Când distanţa e mare, colo, la marginea unui orizont depărtat – un arbore, un castel, un lanţ muntos –, totul dobândeşte aspectul cvasireal de apariţii ultramundane.

VI

O ultimă şi decisivă observaţie.

Când viziunii apropiate i-o opunem pe cea depărtată, nu vrem să spunem că în aceasta am privi un obiect aflat la o mai mare distanţă decât în cazul celei dintâi. A privi înseamnă aici, categoric, a face să conveargă cele două raze oculare asupra unui punct, care, graţie lor, rămâne favorizat, privilegiat din punct de vedere optic. În viziunea la distanţă nu privim niciun punct, ci încercăm să îmbrăţişăm totalitatea câmpului nostru vizual, inclusiv marginile lui. În acest scop, evităm pe cât posibil convergenţa. Şi atunci suntem surprinşi să observăm că obiectul vizual perceput acum – ansamblul câmpului nostru vizual – este concav. Dacă ne aflăm într-o încăpere, concavitatea ia sfârşit în peretele frontalier, în tavan, în pardoseală. Acest hotar sau această limită este o suprafaţă care tinde să ia forma unei emisfere privite dinăuntru. Dar unde începe con-cavitatea? Nu încape noi o îndoială: începe chiar în ochii noştri.

De unde rezultă că ceea ce vedem în viziunea la distanţă este un gol ca atare. Conţinutul percepţiei noastre nu este propriu-zis suprafaţa la care ia sfârşit golul, ci tot acest gol, de la globul nostru

ocular până la perete sau până la orizont.

Această observaţie ne sileşte să recunoaştem următorul paradox: obiectul pe care-l vedem în viziunea la distanţă nu este mai depărtat de noi decât cel văzut din apropiere, ci dimpotrivă, mai apropiat, dat fiind că începe pe corneea noastră. În pura viziune la distanţă, atenţia noastră, în loc să se proiecteze mai departe, s-a retras până la punctul absolut apropiat, iar raza vizuală, în loc să se izbească de convexitatea unui corp solid şi să rămână fixată în ea, penetrează un obiect concav, alunecă prin interiorul unui gol.

VII

Ei bine, de-a lungul istoriei artistice europene punctul de vedere al pictorului s-a tot schimbat de la viziunea apropiată la viziunea la distanţă şi, paralel, pictura care începe la Giotto, fiind pictură de plin, devine pictură de gol.

Asta vrea să spună că atenţia pictorului urmează un itinerar de deplasare câtuşi de puţin capricios. Mai întâi se fixează pe corpul sau volumul obiectului, apoi pe ceea ce se găseşte între corp şi pupilă, adică pe gol. Şi cum acesta se găseşte în faţa cor-
purilor, rezultă că itinerarul privirii picturale este o retrocesie de la ceea ce e depărtat – chiar dacă în apropiere – către ceea ce îi este imediat apropiat ochiului.

Aşa stând lucrurile, evoluţia picturii occidentale ar consta într-o retragere dinspre obiect către subiectul pictor.

Cititorul poate verifica şi singur, parcurgând cronologic istoria picturii, această lege care guvernează mişcarea artei picturale. În cele ce urmează mă limitez la câteva exemple care sunt un fel de opriri în itinerarul general.

VIII

Quattrocento-ul. Flamanzii şi italienii cultivau cu frenezie pictura de plin. S-ar zice că pictau cu mâinile. Fiecare obiect apare cu o inechivocă soliditate, corporal, tangibil. Îl acoperă o piele bine şlefuită, fără pori sau cute, ce pare a-şi arăta cu voluptate volumul rotund. Nu există nicio deosebire în modul de a trata lucrurile din primul plan şi din ultimul. Artistul se mulţumeşte să reprezinte ceea ce este depărtat la o scară mai mică decât ceea ce este apropiat, dar le pictează la fel şi pe unul, şi pe celălalt. Diferenţierea planurilor este deci exclusiv abstractă şi se obţine printr-o pură perspectivă geometrică. Pictural

vorbind, totul în aceste tablouri este prim-plan, adică totul este pictat de aproape. Figura de mici dimensiuni, de-acolo, din depărtare, este la fel de completă, rotundă şi detaşată ca şi cele principale. Pare ca şi cum pictorul s-ar fi deplasat până în locul depărtat unde se găseşte şi ea ar fi pictat-o, din apropiere, la depărtare.

E însă cu neputinţă să vezi deodată mai multe lucruri. Privirea apropiată trebuie să se deplaseze continuu de la unul la altul, pentru a le face, succesiv, centru al viziunii. Asta vrea să însemneze că punctul de vedere în tabloul primitiv nu este unul singur, ci sunt tot atâtea câte obiecte se află în el. Tabloul nu e pictat unitar, ci plural. Niciun fragment nu se raportează la altul, fiecare este desăvârşit şi de sine stătător. De aici faptul că simptomul cel mai clar pentru a şti dacă un tablou aparţine unei tendinţe sau alteia – pictură de plin sau pictură de

gol – este de a lua un fragment şi a vedea dacă, izolat, îşi este suficient pentru a reprezenta cu plenitudine ceva anume. Într-o pânză de Velázquez, dimpotrivă, fiecare crâmpei conţine doar vagi forme monstruoase.

Tabloul primitiv este oarecum adiţiunea mai multor mici tablouri, fiecare independent şi pictat dintr-un punct de vedere apropiat. Pictorul a aruncat o privire exclusivă şi analitică asupra fiecăruia dintre obiecte. De aici provine amuzanta bogăţie a acestor panouri din secolul al XV-lea. Nu apucăm niciodată să le vedem pe de-a-ntregul. Mereu descoperim un nou tablouaş interior pe care nu-l observasem. În schimb, ele exclud o contemplare de ansamblu. Pupila noastră trebuie să peregrineze pas cu pas pe suprafaţa pictată, zăbovind în aceleaşi puncte de vedere pe care pictorul le-a adoptat succesiv.

IX

Renaşterea. Viziunea apropiată este exclusivistă, dat fiind că surprinde fiecare obiect pentru sine şi-l separă de rest. Rafael nu modifică acest punct de vedere, dar introduce în tablou un element abstract care-i furnizează o anume unitate: compoziţia sau arhitectura. Continuă să picteze fiecare lucru în parte, la fel ca un primitiv; aparatul ocular îi funcţionează după acelaşi principiu. Dar în loc de a se rezuma, cu ingenuitate, să picteze ceea ce vede după cum vede, supune totul unei forţe extranee: ideea geometrică de unitate. Asupra formelor analitice ale obiectelor cade, imperativă, forma sintetică a compoziţiei,

care nu este o formă obiectuală vizibilă, ci pură schemă raţională. (La fel şi Leonardo, bunăoară, în tablourile sale triunghiulare.)

Pictura lui Rafael nu ia naştere nici ea şi nici nu poate fi contemplată dintr-un punct de vedere unic. În ea însă există deja postulatul raţional al unificării.

X

Tranziţia. Dacă mergem de la primitivi şi Renaştere către Velázquez, vom găsi la veneţieni, dar mai ales la Tintoretto şi EI Greco, o etapă intermediară. Cum să o definim?

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE

În Tintoretto şi EI Greco se învecinează două epoci. De aici neliniştea, tulburarea care înfioară pictura amândurora. Ei sunt ultimii reprezentanţi ai picturii de plin care simt deja problemele golului, fără a le ataca după cuviinţa.

Încă de la începutul său, arta veneţiană tinde către o viziune la distanţă a lucrurilor. La Giorgione şi Tiţian, corpurile ar vrea să-şi piardă soliditatea compactă şi să plutească asemenea norilor, vălurilor şi materiilor fuzibile. Lipseşte însă hotărârea de-a abandona punctul de vedere apropiat şi analitic. Vreme de o sută de ani ambele principii se înfruntă, fără o victorie definitivă a vreunuia dintre ele. Tintoretto reprezintă o manifestare extremă a acestei lupte lăuntrice în care viziunea la distanţă e ca şi pe punctul de a învinge. În tablourile de la Escorial, el construieşte mari spaţii vide. Dar pentru o asemenea întreprindere e nevoit să se sprijine pe perspectivele arhitectonice ca în cârje. Fără colonadele şi cornişele care fug spre fundal, penelul lui Tintoretto s-ar prăbuşi în abisul golului pe care năzuia să-l creeze.

EI Greco înseamnă mai degrabă un regres. Cred că i s-a apreciat exagerat modernitatea şi apropierea de Velázquez. Pe EI Greco continuă să-l intereseze, în primul rând, volumul. Dovada în acest sens este că el poate trece drept ultimul mare racursist. Nu e de ajuns golul; la el dăinuie intenţia corporalului, a volumului plin. În timp ce Velázquez, în *Meninele* şi în *Torcătoarele*, îngrămădeşte figurile la dreapta şi la stânga, lăsând mai mult sau mai puţin liber spaţiul central – ca şi cum acesta ar fi adevăratul protagonist –, EI Greco aglomerează pe toată pânza mase corporale care dislocă pe de-a-ntregul aerul. Tablourile lui sunt îndeobşte ticsite de trupuri.

Şi totuşi pânze precum *învierea*, *Răstignitul* (Prado), *Rusaliile* pun cu o rară energie probleme ale profunzimii.

Este însă greşit să confundăm pictura de profunzime cu cea de gol sau de concavitate vidă. Cea dintâi nu este decât o modalitate mai savantă de a marca volumul. Cea de-a doua, în schimb, reprezintă o inversare totală a intenţiei picturale.

Ceea ce se întâmplă efectiv la EI Greco este că principiul arhitectonic a pus total stăpânire pe obiectele reprezentate şi le-a supus cu o violenţă fără egal schemei lui ideale. În felul acesta, viziunea analitică, cea care caută volumul favorizând în exclusivitate fiecare figură, este influenţată şi parcă neutralizată de către intenţia sintetică. Schema dinamismului formal care domneşte asupra tabloului îi impune unitate şi permite un pseudopunct de vedere unic.

În plus, la EI Greco se şi iveşte alt element unificator: clarobscurul.

XI

Clarobscunştii. Compoziţia lui Rafael, schema dinamică a lui EI Greco reprezintă postulate ale unităţii pe care artistul le proiectează asupra tabloului său, dar nimic mai mult. Fiecare lucru de pe pânză continuă să-şi afirme volumul şi, *consecutiv*, independenţa şi particularismul. Acele unificări sunt, aşadar, din aceeaşi descendenţă abstractă ca şi perspectiva geometrică a primitivilor. Având-şi originea în raţiunea pură, ele nu se dovedesc capabile să structureze integral materia tabloului său, altfel spus, nu sunt principii picturale. Fiecare fragment al operei este pictat fără intervenţia lor.

Faţă de ele, clarobscurul reprezintă o inovaţie radicală şi mai profundă.

În vreme ce pupila pictorului caută corpul lucrurilor, obiectele care ocupă suprafaţa pictată vor pretinde, fiecare pentru sine, un punct de vedere exclusiv şi privilegiat. Tabloul va poseda o organizare feudală în care fiecare element îşi va pune în valoare drepturile personale. Iată însă că printre ele se strecoară un nou obiect înzestrat cu o putere magică ce-i permite, mai mult chiar, îl obligă să fie ubicuu şi să ocupe toată pânza fără a fi nevoit să le disloce pe celelalte. Acest obiect magic e lumina. Ea este una şi unică în întreaga compoziţie. Iată un principiu de unitate care nu este abstract, ci real, un lucru între lucruri, iar nu o idee sau o schemă. Unitatea de iluminare sau clarobscurul impune un punct de vedere unic. Pictorul trebuie să-şi vadă ansamblul operei imers în amplul obiect care este lumina.

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE

Asta sunt Ribera, Caravaggio și tânărul Velázquez (*Adorația Magilor*). Se caută tot corporalitatea, după uzanța moștenită. Dar ea nu mai interesează primordial. Obiectul prin sine începe a fi neglijat și nu mai are alt rol decât să slujească drept suport și fundal luminii de pe el. Se urmărește traiectoria luminii, insistându-se asupra lunecării ei pe suprafața volumelor, a plinurilor.

Se observă oare clar deplasarea punctului de vedere implicată de acest fapt? Velázquez-ul din *Adorația Magilor* nu se *mm fixează în* tabloul ca atare, *ci pe suprafața lui*, pe care lumina o lovește, reflectându-se. A avut loc, așadar, o retragere a privirii, care încetează a mai fi mână și dă drumul corpului rotund. Acum raza vizuală se oprește acolo unde începe corpul și lumina cade sclipitoare; de acolo pleacă în căutarea altui loc al altui obiect oarecare unde vibrează o similară intensitate a iluminării. S-a produs o magică solidarizare și unificare a tuturor fragmentelor *luminoase* în opoziție cu cele *obscure*. Lucrurile cele mai disparate prin forma și condiția lor se dovedesc acum echivalente. Primatul individualist al lucrurilor ia sfârșit. Ele nu mai interesează prin ele însele și încep a nu mai fi decât pretext pentru altceva.

XII

Velázquez. Grație clarobscurului, unitatea tabloului devine interioară acestuia și nu doar obținută prin mijloace extrinseci. Cu toate acestea, sub lumină, volumele continuă să zvâcnească. Pictura de plin persistă sub vălul strălucitor al iluminației.

Pentru a surmonta acest dualism era nevoie să intervină un disprețuitor genial decis să se dezintereseze total de corpuri, să le refuze pretențiile de soliditate, să le strivească phnurile petulante. Acest disprețuitor genial a fost Velázquez.

Primitivul, îndrăgostit de corpul obiectiv, o pornește sârguincios în căutarea lui cu ajutorul privirii tactile, îl pipăie, îl îmbrățișează cu emoție. Clarobscuristul, mai rece față de corpuri, face ca raza vizuală să i se deplaseze, ca pe o șină, pe raza de lumină ce migrează de la un lucru la altul. Velázquez, cu

O îndrăzneală formidabilă, execută primul act de dispreț menit să suscite o întreagă nouă pictură: își reține pupila. Nimic mai mult. În asta constă uriașa revoluție.

Până atunci, pupila pictorului se rotise ptolemeic în jurul

fiecărui obiect urmând o orbită servilă. Velázquez se decide să fixeze în chip despotic punctul de vedere. Tot tabloul va lua naştere dintr-un act de viziune unic, iar lucrurile vor fi silite să se străduiască a ajunge după puteri până la raza vizuală. E vorba, aşadar, de o revoluţie copernicană, similară cu cea pe care au promovat-o în filosofie Descartes, Hume şi Kant. Pupila artistului se erijează în centru al cosmosului plastic şi în jurul ei rătăcesc formele obiectelor. Rigid, aparatul ocular îşi lansează raza vizor, drept, fără nicio deviere într-o parte sau alta, fără preferinţă pentru un lucru anume. Când se poticneşte de ceva, nu se fixează asupra acestuia şi, în consecinţă, acel ceva este transformat nu în corp rotund, ci în simplă suprafaţă care interceptează viziunea1.

Punctul de vedere s-a retras, s-a îndepărtat de obiect, iar de la viziunea apropiată am trecut la viziunea la distanţă, care, de fapt, este încă şi mai apropiată decât cea dintâi. Între corpuri şi pupilă se intercalează obiectul cel mai nemijlocit: golul, aerul. Plutind în văzduh, convertite în gaze cromatice, în flamuri informe, în reflexe pure, lucrurile şi-au pierdut soliditatea şi conturul liniatura. Pictorul şi-a tras capul înapoi, şi-a mijit pleoapele şi între ele a triturat forma proprie fiecărui obiect, reducându-l la molecule de lumină, la simple scânteieri de lumină. În schimb, tabloul lui poate fi privit dintr-un singur punct de vedere, în totalitate şi dintr-odată.

Viziunea apropiată disociază, analizează, distinge – este feudală. Viziunea la distanţă sintetizează, contopeşte, confundă – e democratică. Punctul de vedere devine sinopsă. Pictura de plin s-a transformat definitiv în pictură de gol.

1 Dacă vom privi din exterior o sferă goală, vom vedea un volum compact. Dacă vom intra în ea, vom vedea în jurul nostru o suprafaţă ce limitează golul interior.

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE

XIII

Impresionismul. Nu e nevoie să mai spunem că la Velázquez dăinuie încă principiile moderatoare ale Renaşterii. Inovaţia nu se arată în tot radicalismul ei până la impresionişti şi neoimpresionişti.

Premisele formulate în primele paragrafe păreau a anunţa că, o dată ajunşi la pictura de gol, evoluţia se va fi încheiat. Punctul de vedere devenind, din multiplu şi apropiat, unic şi depărtat, pare a-şi fi epuizat itinerarul posibil. Nici vorbă. Vom vedea numaidecât că el se

poate retrage şi mai mult către subiect. Din 1870 până azi, deplasarea a continuat, iar aceste ultime etape, tocmai prin caracterul lor neverosimil şi paradoxal, confirmă legea fatidică pe care am sugerat-o la început. Artistul, care porneşte de la lumea din jur, sfârşeşte prin a se reculege în sine însuşi.

Am spus că privirea lui Velázquez, când se poticneşte de un obiect, îl preschimbă în suprafaţă. Între timp însă raza vizuală şi-a parcurs drumul, s-a complăcut să perforeze aerul care se întinde între cornee şi lucrurile depărtate. În *Meninele* şi *Torcătoarele* se observă satisfacţia cu care artistul a accentuat golul ca atare. Velázquez priveşte direct în fundal, pomenindu-se astfel cu o enormă masă de aer între el şi limita câmpului său vizual. Ei bine, a vedea ceva cu raza centrală a ochiului este ceea ce se numeşte viziune directă sau viziune *în modo recto*. Dar în jurul acestei raze-axă, pupila trimite şi multe altele care pornesc din ea oblic, care se deplasează *în modo oblicuo*. Impresia de concavitate provine din privirea *în modo recto*. Dacă o eliminăm pe aceasta – de pildă deschizând şi închizând o clipă ochii – rămân active doar viziunile oblice, viziunile laterale, „cu coada ochiului”, care reprezintă culmea dispreţului. Atunci cavitatea dispare şi câmpul vizual tinde a se converti pe de-a întregul într-o suprafaţă.

Asta e ceea ce fac impresionismele succesive. Aduc fundalul golului velazquin la un prim-plan, care atunci îşi încetează existenţa din lipsa unui termen de comparaţie. Pictura tinde să devină plană, aşa cum este şi pânza pe care se transpune. Se

ajunge, aşadar, la eliminarea oricărei rezonanţe tactile şi corporale. Pe de altă parte, atomizarea lucrurilor e atât de avansată în viziunea oblică, încât nu mai rămâne aproape nimica din ele. Figurile încep să fie incognoscibile. În loc de a picta obiectele aşa cum se văd, este pictată vederea însăşi. În locul unui obiect, o impresie, adică un morman de senzaţii. Cu asta, arta s-a retras complet din lume şi începe să se preocupe de activitatea subiectului. Senzaţiile nu mai sunt în nicio accepţie lucruri, ci stări subiective prin intermediul cărora ne apar lucrurile.

Se observă oare ce schimbare aduce acest fapt în punctul de vedere? S-ar părea că acesta, căutând obiectul cel mai apropiat de cornee, ar fi ajuns cel mai aproape cu putinţă de subiect şi cel mai

departe cu putinţă de lucruri. Eroare! Punctul de vedere îşi continuă traiectoria inexorabilă de retragere. Nu se opreşte la cornee, ci, cutezător, încalcă ultima frontieră şi pătrunde în viziunea însăşi, în subiectul propriu-zis.

XIV

Cubismul. Cezanne, în centrul tradiţiei sale impresioniste, descoperă volumul. Pe pânze încep să se ivească cilindri, cuburi, conuri. Un ins distrat ar fi putut crede că, o dată epuizată peregrinarea picturală, aceasta urma să fie reluată şi să recădem în punctul de vedere al lui Giotto. Nouă eroare! Au existat mereu în istoria artei tendinţe laterale care gravitau către arhaism. Dar curentul central al evoluţiei sare peste ele într-o curgere magnifică şi-şi urmează cursul inevitabil.

Cubismul lui Cezanne şi-al celor care, într-adevăr, au fost cubişti, adică stereometrici, nu reprezintă decât un pas mai mult în interiorizarea picturii. Senzaţiile, temă a impresionismului, sunt stări subiective, prin urmare realităţi, modificări efective ale subiectului. Încă şi mai adânc în interiorul acestuia se găsesc ideile. Ideile sunt şi ele realităţi care au loc în sufletul individului, dar se deosebesc de senzaţii prin aceea că conţinutul lor – obiectul ideii – este ireal şi uneori chiar imposibil. Când mă gândesc la cilindrul strict geometric, *gândirea* mea este un fapt efectiv care se produce în mine; în schimb, cilindrul geometric *la care* mă gândesc este un obiect ireal. Ideile sunt, aşadar, realităţi subiective care conţin obiecte virtuale, o întreagă lume de un tip nou, distinctă de cea pe care ne-o transmit ochii, şi care se ridică la suprafaţă în chip miraculos din adâncurile psihice.

Ei bine, volumele pe care le evocă Cezanne nu au nimic de-a face cu cele pe care le descoperă Giotto, sunt mai degrabă antagonice lor. Giotto caută volumul propriu al fiecărui lucru, corporalitatea lor absolut reală şi tangibilă. Înaintea lui nu se cunoştea decât imaginea bizantină bidimensională. Cezanne, dimpotrivă, înlocuieşte corpurile lucrurilor cu volume ireale, figuri geometrice de pură invenţie, neavând cu acelea decât o legătură metaforică. Conul este metafora muntelui, emisfera cea a sânului tânăr. De la Cezanne, pictura pictează doar idei – care, desigur, sunt şi obiecte, dar obiecte ideale, imanente subiectului sau intrasubiective.

Aceasta explică mixtura care, în pofida unor explicaţii eronate, se prezintă în pavoazul confuz al aşa-numitului *cubism*. Alături de

volume în care se învederează parcă superlativ ro-tunditatea corpurilor, Picasso, în tablourile lui cele mai scandaloase şi mai tipice, anihilează forma închisă a obiectului și, pe planuri pure, euclidiene, notează fragmente din el, o sprânceană, o mustaţă, un nas – fără altă misiune decât aceea de a sluji drept cifru simbolic ideilor.

Cubismul echivoc nu e altceva decât o manieră particulară în cadrul expresionismului contemporan. În impresie s-a ajuns la minimul de obiectivitate exterioară. O nouă deplasare a punctului de vedere mai era posibilă doar dacă, sărind îndărătul retinei – frontieră subtilă între exterior şi interior –, pictura şi-ar inversa total funcţia şi, în loc de a pune înăuntru ceea ce se află afară, s-ar strădui să verse pe pânză ceea ce se află înăuntru: obiectele ideale inventate. De notat cum, printr-o simplă înaintare a punctului de vedere pe aceeaşi unică traiectorie pe care o urmase de la început, se ajunge la un rezultat invers. Ochii, în loc să absoarbă lucrurile, se prefac în proiectoare de peisaje și faune intime. Înainte erau bazine colectoare ale lumii reale: acum, havuzuri de irealitate.

Se prea poate ca arta actuală să aibă puţină o redusă estetică, dar cine nu vede în ea decât un capriciu poate fi sigur că n-a înţeles nici arta nouă, nici pe cea veche. Evoluţia conducea pictura – și arta în general –, în chip inexorabil, fatal, către ceea ce este ea azi.

XV

Legea diriguitoare a marilor variaţiuni picturale este de o neliniştitoare simplitate. Întâi se pictează lucruri; apoi senzaţii; la urmă, idei. Asta vrea să spună că atenţia artistului a început prin a se fixa asupra realităţii externe; apoi asupra subiectivului; în cele din urmă asupra intrasubiectivului. Aceste trei etape reprezintă trei puncte care se găsesc pe o aleeaşi linie.

Or, filosofia occidentală a urmat un drum identic și această coincidenţă face ca legea aceea să fie şi mai neliniştitoare.

Să adnotăm în câteva rânduri acel straniu paralelism.

Pictorul începe prin a se întreba care anume elemente din univers sunt cele ce trebuie strămutate pe pânză; adică ce clasă de fenomene sunt cele picturalmente esenţiale. Filosoful, în ce-l priveşte, se întreabă ce clasă de obiecte este cea fundamentală. Un sistem filosofic este încercarea de a reconstrui conceptual Cosmosul plecând de la un anumit tip de fapte considerate drept cele mai ferme şi mai sigure. Fiecare epocă a filosofiei a preferat un tip distinct şi pe el a

aşezat restul edificiului.

În vremea lui Giotto, pictor al corpurilor solide şi independente, filosofia considera că realitatea ultimă şi definitivă sunt substanţele individuale. Exemplele de substanţe care se dădeau în şcoli erau: acest cal, acest om. De ce oare se credea că în ele se descoperă suprema valoare metafizică? Pur şi simplu deoarece în ideea nativă şi practică despre lume fiecare cal şi fiecare om par a avea o existenţă proprie, independentă de celelalte lucruri şi de mintea care le contemplă. Calul trăieşte prin sine, întreg şi complet, potrivit tainicei sale energii intime; dacă vrem să-l cunoaştem, simţurile noastre, înţelegerea noastră vor trebui să meargă spre el şi să graviteze umil în jurul lui. Realismul substanţialist al lui Dante este, aşadar, frate geamăn cu pictura de plin pe care o iniţiază Giotto.

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE

Să facem un salt către 1600, epocă în care începe pictura de gol. Filosofia se află în mâinile lui Descartes. Care e pentru el realitatea cosmică? Substanţele plurale şi independente se estompează, în prim-planul metafizic trece o unică substanţă – substanţă vidă, o specie de concavitate metafizică ce urmează acum să deţină o magică putere creatoare. Realul pentru Descartes este spaţiul, aşa cum pentru Velázquez golul.

După Descartes reapare pentru o clipă pluralitatea substanţelor la Leibniz. Dar aceste substanţe nu mai sunt principii corporale, ci exact contrariul: monadele sunt subiecţi şi rolul fiecăreia dintre ele – simptom curios – nu e altul decât să reprezinte un *point de vue*. Pentru prima dată se face auzită în istoria filosofiei exigenţa formală ca ştiinţa să fie un sistem ce supune Universul unui punct de vedere. *Monada* nu face decât să furnizeze un loc metafizic acelei unităţi de viziune.

În cele două veacuri următoare, subiectivismul devine tot mai radical şi, pe la 1880, în vreme ce impresioniştii fixau pe pânze senzaţii pure, filosofii pozitivismului extrem reduceau realitatea universală la senzaţii pure.

Derealizarea progresivă a lumii, care începuse în gândirea renascentistă, ajunge, cu senzualismul radical al lui Avenarius şi Mach, la ultimele sale consecinţe. Cum se poate merge mai departe? Ce nouă filosofie mai este posibilă? Nu putem concepe o întoarcere la realismul primitiv; patru secole de critică, de îndoială, de suspiciune l-au făcut pentru totdeauna nevalabil. A rămâne în subiectiv este de asemenea cu

neputinţă. Unde să găseşti ceva cu care să poţi reconstrui lumea?

Filosoful îşi retrage şi mai mult atenţia şi, în loc de a şi-o dirija către subiectivul ca atare, se fixează pe ceea ce se numeşte acum „conţinut al conştiinţei”, pe intrasubiectiv. S-ar putea ca ceea ce ideează ideile noastre şi gândesc gândurile noastre să nu aibă niciun corespondent real, dar asta nu înseamnă că e vorba de ceva pur subiectiv. O lume halucinatorie nu ar fi reală, dar nici n-ar înceta să fie o lume, un univers obiectiv, plin de sens şi perfecţiune. Chiar dacă centaurul imaginar nu galopează în realitate, cu coada şi miţele în vânt, pe pajişti efective, el posedă o independenţă specifică faţă de subiectul care-l imaginează. El este un obiect virtual sau, cum zice filosofia cea mai recentă, un obiect ideal. Iată tipul de fenomene pe care gânditorul din zilele noastre îl consideră cel mai adecvat spre a servi ca bază sistemului său universal. Cum să nu rămâi surprins de coincidenţa dintre o astfel de filosofie şi pictura ei sincronă, numită expresionism sau cubism?

Revista de Occidente, februarie 1924

[ANEXĂ]

I

Ceea ce urmează să auziţi este grav neliterar. Am să vorbesc despre artă pe un ton câtuşi de puţin artistic. În primă instanţă, faptul acesta poate apărea ca o lipsă de respect faţă de frumuseţe, dar este, în realitate, exact contrariul. Tocmai cei care se încăpăţânează să vorbească frumos, poetic, despre opera frumoasă comit un asemenea păcat deoarece acoperă graţia electrică a tabloului sau a statuii cu cealaltă operă de artă cum îşi doresc să fie cuvintele lor. Mi se pare, aşadar, mai respectuos şi mai rodnic să vorbim despre artă în mod estetic, şi nu poetic. Estetica şi derivaţia sa, ştiinţa despre artă, nu constituie o frumuseţe cu care se întunecă altă frumuseţe: ele sunt ştiinţă pură, anatomie reflexivă, meditaţie analitică. La noi în ţară, artiştii – nu ştiu prin ce stranie ignoranţă a unor fapte elementare – obişnuiesc a presupune că estetica este treaba lor, pe când, în realitate, este vorba de una din ştiinţele care necesită o tehnică foarte dificilă, strict filosofică, psihologică şi chiar fiziologică. De obicei, artistul habar nu are de estetică şi nici măcar n-are nevoie de ea, aşa cum camelia ignoră din fericire botanica.

Cu toate acestea, experienţa artistică a vremii noastre este atât de abundentă, suntem moştenitori atât de bogaţi ai unui îndelungat

trecut artistic, încât reflecţia despre stiluri, studiul

1 [Eseul „Despre punctul de vedere în arte”, după cum arată manuscrisul pe care-l reproduc în continuare, trebuie să fi fost utilizat de către Ortega în vederea unei prelegeri sau conferinţe căreia textul de faţă, inedit până azi, i-a servit drept introducere. Cu acest prilej, în copia folosită pentru acea manifestare, Ortega a practicat unele mici corecturi de care s-a ţinut seama, pentru prima dată, în această nouă ediţie a eseului.]

lor anatomic începe să ne furnizeze o plăcere specifică, foarte caracteristică epocii noastre. Este cu siguranţă o plăcere intelectuală, ideologică, dar care o dublează pe aceea produsă în noi de opera de artă în contemplarea ei nemijlocită. În cele ce veţi auzi se face încercarea de a reduce marile variaţii ale picturii europene la cea mai simplă formulă cu putinţă. Este o încercare – poate ratată – de a descoperi o lege pe cât de simplă, pe-atât de inexorabilă, care determină evoluţia artei picturale occidentale. E vorba, aşadar, de a căuta un principiu care să confere unitate istoriei picturii noastre.

[DESPRE CRITICA DE ARTĂ]1

Prietene Juan de la Encina: ar fi inacceptabil ca, după ce ţi-am impus acest banchet, să nu-ţi spunem şi de ce am făcut-o. Anul acesta, al cărui număr învederează cu atâta cinism sfertul de veac şi care se termină cu cifra de un *real2*, se împlinesc zece ani de când domnia ta îţi exerciţi cu exemplară continuitate îndeletnicirea critică. Deşi publicaseşi şi mai înainte câteva studii despre artă, lucrarea cea mai caracteristică ţi se poate data începând cu acel periodic intitulat *Espâna*, 1915. Această lucrare – critica – este, dintre toate ocupaţiile literare, cea care pretinde cel mai mare curaj şi atrage cele mai mari riscuri. Vreme de un deceniu ai ocupat un post periculos şi ai fost totdeauna gata de luptă. Nimic mai lesne decât să critici câtepdată şi să aplici pe neaşteptate o împunsătură unui trecător; dar a fi critic zi de zi echivalează cu ridicarea unui edificiu de adversităţi. Domnia ta nu ai eludat pericolele şi necazurile unei asemenea profesii, drept care ne face plăcere să ne manifestăm simpatia şi stima pentru bravura domniei tale. Eu unul cel puţin am o atare idee despre gradul de risc pe care-l presupune existenţa unui critic, încât m-am simţit toată seara ca şi cum aş fi asistat la banchetul oferit unui aviator.

1 [Toast publicat în *El Sol* – 14 iunie 1925 – şi în broşura lui Juan de la Encina, *Al comenzar*, Publicaciones de la Sociedad de

Artistas Ibericos, Madrid, 1925.]

2 *Real-ul*, în vechiul sistem monetar spaniol, era o monedă de argint valorând 34 de maravedişi sau a douăzeci şi cincea parte dintr-o peseta, întrebuinţat familiar, denumeşte orice monedă în valoare de un sfert (25 de centime) de peseta. (*N.t.*)

Este limpede însă că nu numai din bravură trăieşte un critic: doar cu ea – lăsându-ne antrenaţi pe panta comparaţiei – n-ar exista stabilitate. Pe lângă bravură este nevoie de tact care să evite marile prăbuşiri, teribilele aterizări forţate ale desconsiderării. Şi luând în ansamblu respectabilul volum de judecată pe care-l presupun zece ani de muncă, nu cred că s-ar găsi cineva care să nu recunoască un nobil tact în aprecierile domniei tale. Fiecare va putea discuta o anume judecată sau alta, va putea să nu fie de acord cu doctrina generală ce face din lucrarea domniei tale un organism, dar va fi în chip notoriu nedrept să-i conteste măsura şi echilibrul dificilei opere a domniei tale.

Aceste virtuţi au un merit cu atât mai mare, cu cât peisajul artistic prezent se compune aproape integral din prăpăstii. Aceasta însuteşte dificultăţile criticii. Altă dată, criticul se putea comporta pur şi simplu ca un judecător: pornind de la un cod prestabilit, îşi pronunţa sentinţa asupra faptului concret. Acel cod preexistent îi luă sub ocrotire hotărârile şi-i punea la adăpost criteriul. Dar arta vremii noastre, de la sfârşitul impresionismului în pictură şi al simbolismului în poezie, duce lipsă de coduri confirmate. Criticul e silit să acţioneze sub cerul liber şi în afara drumurilor bătute; în momentul în care judecă o operă e obligat să-şi cucerească şi autoritatea pentru legea generală pe care o aplică. Observaţi că, exceptând ştiinţa, aşa se întâmplă în toate domeniile vieţii noastre. Astfel, curând va trebui să asistăm în toată Europa la marele spectacol al unei vieţi politice fără principii în vigoare; până acum au existat mereu, cel puţin, două: cel care consacra puterile stabilite şi cel care inspira forţele revoluţionare. Acum însă bănuiesc că cele din tâi vor fi nevoite să trăiască fără consacrare, iar cele din urmă fără inspiraţie; vor fi nevoite, prin urmare, să-şi câştige existenţa, ca să zicem aşa, de la o zi la alta. Spectacolul are să fie formidabil şi mă uimeşte doar faptul că atât de puţini oameni îşi dau seama limpede încă de pe acum de profunzimea, de radicalismul crizei vitale ce dospeşte pe bătrânul nostru continent. Se crede că unele lucruri vor suferi schimbări, dar că altele vor rămâne aşa. Inerţia, dorinţa de a păstra comod atitudinile deja adoptate ne

îndeamnă permanent să subevaluăm profunzimea

[DESPRE CRITICA DE ARTĂ]

crizei respective. Trebuie să spun sincer că încă nu am ajuns la capătul ei, că nu cred cu alte cuvinte în dăinuirea, cel puţin fără substanţiale modificări de normă, de instituţie, principiu şi ideal, a vreuneia din cele câte se fluturau acum douăzeci de ani. Şi când spun asta, nu exclud nici chiar ştiinţa.

Restrângându-ne însă la dificultatea circumstanţei în care exercită critica de artă Juan de la Encina, să observăm că în ordinea estetică totul a devenit problematic. Nu există nicio dimensiune a sensibilităţii noastre artistice care să nu fie astfel. A devenit problematic prezentul, iar viitorul este o problemă absolută. Evident, nu o spun pe un ton elegiac. Dimpotrivă: o spun cu satisfacţie şi într-un sens optimist. Căci viaţa pentru orice spirit elastic şi energic mi se pare mult mai atrăgătoare într-o lume presărată cu probleme decât într-un peisaj ticsit de soluţii. A simţi mulţumirea problematicului, a te delecta cu riscul său este un simptom al faptului că nu eşti consemnat în propria ogradă, ci ai aripile vaste, ca albatrosul *amateur* de furtuni.

În ceea ce priveşte trecutul artistic, încă nu s-a izbutit ca oamenii să se înţelepţească. Atunci când un tânăr de azi încearcă un nou mod de a picta, nu se poate să nu-i iasă cineva în cale şi să-i spună că trebuie să picteze ca Velázquez, care a fost cel mai bun pictor. Asta mi s-a părut întotdeauna o prostie multiplă, cu multe altele înăuntrul ei, ca acele cutii japoneze în care se găsesc altele, şi-n acestea altele, şi aşa mai departe.

În primul rând, la ora asta ar trebui să roşeşti niţel când îi propui unui artist să fie ca altul, fără a observa că arta nu tolerează nicio superfluitate, iar a-i adăuga unui Velázquez încă unul, ar însemna ca arta să devină cam greoaie. Velázquez, prin existenţa sa, a suprimat dreptul la existenţă al altui Velázquez. Orice artist, născându-se, îşi asasinează posibilii egali. Nu e licit să-l repeţi pe altul. Arta este producţie: se deosebeşte de creşterea cailor prin faptul că nu e reproducţie. În al doilea rând, doar micul burghez al culturii, care se teme de problemă şi caută oriunde intră – ca pe un jilţ – o soluţie, o schemă, un opis, poate spune că Velázquez, Rembrandt sau Rafael este cel mai bun pictor. Nu există, în fapt, pictorii cei mai buni, există doar cei buni şi cei proşti, pentru simplul motiv că nu există o singură pictură, ci multe, arte picturale diverse, care abia comunică între ele.

Cel mult, s-ar putea vorbi de cel mai bun pictor într-o anumită formă de pictură. Velázquez e cel mai formidabil pictor din şcoala velazquină. Nu mai puţin, dar nici mai mult.

Se uită că o condiţie a artei este parţialitatea ei. Fiecare operă nu poate realiza decât un repertoriu de valori estetice şi obligatoriu renunţă la altele. Opera integrală de pictură sau sculptură sau poezie nu există. A spune că Velázquez este cel mai bun pictor e la fel de prostesc pe cât ar fi să spui că a pictat prost. Evident că a pictat prost. Este cel mai slab dintre cubişti!

Dincolo de aceste banalităţi se cade să punem problema relaţiilor noastre cu trecutul artistic. Şi iată că, în locul acela extrem de profund, el se prezintă inseparabil de problemele prezentului. Pentru că toate noile direcţii ale inspiraţiei, în pofida discrepanţelor superlative dintre ele, coincid într-un punct: ruptura cu tot trecutul artei. Pesemne aceasta e unica notă clară în arta actuală: voinţa de a nu fi trecutul. Nu este ceva atât de evident, încât să nu preţuim o claritate atât de umilă. Şi totuşi ea ascunde nu puţine subtilităţi şi, în plus, reprezintă faptul caracteristic şi exclusiv al epocii noastre. Ruptura radicală, generică nu cu un stil sau altul din trecut, ci cu întreaga artă a trecutului ca atare nu a mai avut loc până în zilele noastre. Ce înseamnă asta? Ce secret se ascunde sub o asemenea întâmplare neprevăzută? Căci alături de faptul acelei rupturi şi în chiar sufletele unde ea s-a produs există o capacitate nemaivăzută de interes faţă de formele de artă cele mai exotice şi varii, din toate timpurile, ale tuturor raselor. Ce-i oare fenomenul acesta atât de contradictoriu?

Explicaţia, după judecata mea, nu este imposibilă. Sufletul omenesc progresează sub formă de diferenţieri. Ceea ce la un moment dat a reprezentat o clasă de sensibilitate, altă dată după aceea s-a disociat în mai multe. Astfel, omul primitiv n-a avut ceea ce noi numim „sensibilitate artistică”. Ea îi lipseşte, dar nu în esenţă. Omul primitiv nu simte arta ca pe ceva aparte şi separat de magie, de mitologie, de rit şi tradiţie. Faţă de toate

[DESPRE CRITICA DE ARTĂ]

aceste lucruri pentru noi diferite, el prezintă o singură formă de sensibilitate totală şi haotică. Au fost necesare milenii pentru ca plăcerea estetică să se desprindă ca o simţire specifică şi de sine stătătoare.

Ei bine, în vremea noastră ajunge la maturitate o nouă disociere

care se tot cocea de sute de ani, mai cu seamă de un secol şi jumătate. Omul european al noilor generaţii posedă o sensibilitate istorică de un incalculabil rafinament. În sfârşit, am ajuns să simţim trecutul ca atare, ca pe ceva, adică, esenţialmente diferit de prezent. Trecutul ne apare ca un univers aparte şi virtual care nu intră în comunicare cu ceasul trecător în care ni se petrece viaţa. Simţim tot trecutul ca pe ceva care a fost şi acum nu mai este. Să aplicăm aceasta artei şi vom vedea că sensibilitatea noastră artistică s-a disociat şi un sector al ei a îmbrăţişat perspectiva istorică, separându-se de celălalt, care se îndrumă spre actualitate. Acela îndepărtează tot ce atinge; acesta contopeşte totul cu existenţa noastră efectivă. O asemenea distincţie fină între trecut şi actualitate face să ne fie imposibil a ne situa în faţa tabloului dintr-un vechi muzeu, *în chip serios*, ca în faţa unui tablou, pur şi simplu. Tabloul lui Tiţian nu este al nostru, ci al oamenilor din vremea sa, şi noi îl putem savura numai dintr-o perspectivă istorică, numai ca pe o fantasmă delectabilă de dincolo de mormânt, ca pe un *re-venant*. Dacă însă cineva ne propune să-l contemplăm ca actualitate, tabloul clasic nu ne poate interesa sau ne interesează atât de puţin, cu o atare disproporţie faţă de faima lui, încât e mai bine, din pietate, să nu vorbim de asta.

Este, aşadar, frivol şi lipsit de inteligenţă să-i cenzurăm pe noii artişti pentru secesiunea lor de clasici, de tradiţia artistică, şi pentru zelul lor de a fi originali. Încercând să fie, nu fac decât să accepte imperativul vremii noastre, care ne obligă să separăm cu toată exactitatea ziua de ieri de ziua de azi. Aşa se explică, socot eu, că coexistă o mare dragoste de trecut atunci când el ni se prezintă ca atare, în virtuala sa dimensiune de inexistenţă, şi o silă de trecut atunci când el pretinde să-şi prelungească în chip fraudulos atracţia universală asupra actualităţii. Acel trecut, care se obstinează să nu treacă şi năzuieşte să su

planteze ziua de azi merită, efectiv, sila noastră; este un bătrân libidinos. Deviza inevitabilă este cea a soldaţilor lui Cromwell: *Vestigiu nulla retrorsum*, nicio urmă îndărăt.

Dar ar însemna să nu isprăvim niciodată, prietene Encina, dacă am insista asupra temelor pe care domnia ta le-ai sugerat de-atâtea ori în scrierile dumitale. Înţelegător faţă de trecut, ai fost credincios prezentului şi bătăliei sale aspre. Expoziţia Artiştilor Iberici care, cu un gest peninsular atât de amplu, s-a iniţia t acum, trebuie să fie pentru

domnia ta un fapt cu valoare de confirmare ce te pofteşte să-ţi urmezi misiunea. Domnia ta ai sporit uzanţele critice ale ţării noastre aducându-ţi informaţia europeană în materie de viziuni şi idei. Cred că sunt destule motive, prietene Juan de la Encina, pentru ca acest banchet să-ţi fi fost impus.

ARTA ÎN PREZENT ŞI ÎN TRECUT

Expoziţia Artiştilor Iberici, dacă se va repeta cu îndrăzneală şi, depăşind orice descurajare, va reveni an de an cu neabătută insistenţă astronomică, poate fi de mare însemnătate pentru arta peninsulară. Cea de acum mi se pare destul de săracă în talente şi stiluri, dacă facem abstracţie de artiştii deja maturi care şi-au adăugat opera, dinainte cunoscută, nucleului celui mai caracteristic de noi pictori. Insuficienţa acestei prime recolte nu face însă decât să dovedească necesitatea de a repeta cu vrednică statornicie expunerea noilor producţii. Până acum, pictura heterodoxă a dus o existenţă privată şi didactică. Artiştii se pomeneau fără public şi izolaţi în faţa masei enorme a stilurilor tradiţionale. Acum, grupaţi, pot dobândi mai multă încredere în scopul lor şi, totodată, se pot confrunta unii cu alţii, speriindu-se de propriile locuri comune şi finisându-şi sistemul de ochire al intenţiei individuale. În treacăt, publicul va putea să înceapă a-şi acomoda organul receptor la „cazul" artei actuale şi, încetul cu încetul, se va pune la curent cu situaţia dramatică în care se găsesc muzele.

Încetul cu încetul – dintr-odată e cu neputinţă. Situaţia este atât de delicată, atât de paradoxală, încât ar fi nedrept să le pretindem oamenilor o bruscă înţelegere a ei. În fapt, ar trebui să o definim printr-o formulă excesiv de împovărătoare prin para-doxalitatea ei. Ar trebui să spunem, mai mult sau mai puţin: arta actuală constă în faptul că ea nu există, şi este inevitabil să pornim de la această convingere pentru a crea şi savura astăzi

1 [Acest eseu este unicul, dintre cele pe care le includ în partea a doua, ce a figurat şi în prima ediţie a acestei cărţi, menţionată la p. 65.]

artă autentică. Această formulă, desfăşurată, cum zic matematicienii, se limpezeşte treptat şi-şi pierde caracterul insuportabil. Mai toate epocile şi-au putut obţine un stil artistic adecvat sensibilităţii lor şi, prin urmare, actual, prelungind într-un sens sau altul arta trecutului. O atare situaţie era de două ori favorabilă, în primul rând, arta tradiţională propunea în mod ine-chivoc generaţiei noi ce anume avea de făcut aceasta. O atare faţetă,

care în stilurile din trecut rămăsese neevidenţiată şi neîmplinită, se oferea exploatării de către cei nou-sosiţi. A lucra asupra ei presupunea conservarea integrală a artei tradiţionale. Era vorba de o evoluţie, de o modificare la care era supus nucleul nealterat al tradiţiei. Noul şi actualul erau, cel puţin ca aspiraţie, perfect clare şi în acelaşi timp se păstra viu şi contactul cu formele trecutului. Erau epoci fericite în care nu numai că exista un principiu evident al artei actuale, ci întreaga artă a trecutului sau mari porţiuni din ea, se bucurau de suficientă actualitate. Astfel, acum treizeci de ani, în Manet se găsea o plenitudine de prezent, dar, în acelaşi timp, Manet îl readucea la zi pe Velázquez, îi dăruia un anume aer contemporan. Acum situaţia este opusă. Dacă cineva, după ce a parcurs sălile Expoziţiei Artiştilor Iberici, şi-ar zice: „Asta nu-i nimic. Aici nu-i artă”, eu unul nu m-aş teme să răspund: „Aveţi dreptate. E abia, abia mai mult decât nimic. Asta nu e încă o artă. Vreţi să-mi spuneţi însă ce s-ar putea încerca mai bun? Dacă aţi avea douăzeci şi cinci de ani şi o duzină de peneluri în mână, oare ce-aţi face?” Dacă interlocutorul ar fi ingenios, n-ar putea să răspundă decât sub una din aceste două forme: fie să propună imitarea vreunui stil vechi – ceea ce presupune a recunoaşte inexistenţa unui posibil stil actual –, fie să prezinte concret un tablou, un singur tablou care, ca moştenitor al tradiţiei, să sugereze o nouă temă picturală, să semnaleze vreun ungher încă intact în topografia artei uzate. Cât timp nu se va întâmpla aşa ceva, poziţia celor care socotesc că tradiţia artistică a ajuns să-şi consume toate posibilităţile şi se impune căutarea altei forme de artă va rămâne invulnerabilă. Această explorare constituie misiunea artiştilor tineri. Ei nu au o artă, ci doar o pornire spre ea. De-aceea ziceam mai înainte că cea mai bună

artă a prezentului constă în a nu exista, întrucât ceea ce azi pretinde a fi operă deplină şi realizată obişnuieşte a fi, într-adevăr, lucrul cel mai antiartistic cu putinţă: repetarea trecutului. Se vor fi găsind inşi dispuşi a recunoaşte că nu există o artă propriu-zis contemporană, adăugând însă că avem la-ndemână arta trecutului cu care ne putem satisface apetiturile estetice. N-aş putea, fără nelinişti, să mă refugiez într-o asemenea opinie. Nu cred că poate exista o artă a trecutului când lipseşte una a prezentului, legată de cea dintâi printr-un nex pozitiv. Ceea ce în alte epoci a păstrat viu gustul pentru pictura veche a fost tocmai stilul nou, care, derivat din ea, îi dădea o

nouă semnificaţie, ca în cazul Manet – Velázquez. Adică: arta trecutului este artă, în sensul plin al cuvântului, în măsura în care încă este prezentă, încă poate fecunda şi inova. Când se transformă efectiv în simplu trecut, ea îşi pierde eficacitatea strict estetică şi ne sugerează emoţii de extracţie arheologică. Acestea constituie, fără îndoială, un motiv de mari desfătări, dar nu se pot confunda cu veritabila plăcere estetică şi nici n-o pot înlocui. Arta trecutului nu „este” artă; „a fost” artă.

De unde rezultă că lipsa de entuziasm pentru pictura tradiţională, caracteristică azi tinerilor, nu provine dintr-un dispreţ capricios. Întrucât azi nu există o artă moştenitoare a tradiţiei, din vinele prezentului nu iese sânge care să dea viaţă trecutului, aducându-l până la noi. Acesta rămâne, aşadar, redus la el însuşi, exanguu, mort, fost. Velázquez este o minune arheologică. Mă îndoiesc intens că cineva care ar şti să-şi analizeze propriile stări spirituale şi n-ar confunda unele lucruri cu altele ar putea să nu observe deosebirea dintre propriul entuziasm – atât de justificat – pentru Velázquez şi entuziasmul riguros estetic. Cleopatra este o figură atractivă, seducătoare, care urcă din cea mai vagă depărtare; cine însă ar putea să confunde „dragostea” sa pentru Cleopatra cu cea pe care o simte eventual pentru oricare femeie de azi? Relaţia noastră cu trecutul seamănă mult cu cea pe care o avem cu prezentul, numai că e spectrală; prin urmare, în ea nimic nu este efectiv: nici dragostea, nici ura, nici plăcerea, nici durerea.

Înţeleg prea bine că marele public nu e interesat de opera pictorilor noi, iar această Expoziţie nu lui trebuie să i se adreseze, ci exclusiv persoanelor pentru care arta este o problemă vie, iar nu o soluţie, un sport esenţial, iar nu o delectare pasivă. Doar ele se pot interesa de ceea ce este, mai curând decât o artă, o mişcare către ea, un antrenament aspru, o corvoadă de laborator, o încercare de atelier. Şi nici nu cred că artiştii de azi pot crede că lucrarea lor este altceva. Dacă cineva socoate că, pentru epoca noastră, cubismul este ceea ce au fost pentru a lor impresionismul, Velázquez, Rembrandt, Renaşterea etc, comite, după judecata mea, o gravă eroare. Cubismul e doar o încercare de posibilităţi picturale pe care o face o epocă lipsită de-o artă plenară. Din acest motiv este atât de caracteristic pentru vremea noastră să se producă mai mult teorii şi programe decât opere.

Numai că a face toate acestea – teorii, programe şi pocitanii

cubiste sau de alt soi – înseamnă a face tot ce se poate face mai mult în ziua de azi. Şi dintre toate atitudinile pe care ne e dat să le adoptăm, cea mai profundă ne recomandă docilitatea faţă de ordinea timpului. Cealaltă, credinţa că omul poate să facă ce-i place oricând, mi se pare de-a dreptul frivolă şi un serios simptom de puerilitate. Naivii cred că pot alege între posibilităţi infinite: îşi închipuie mai presus de orice că pot alege tot ce e mai bun şi visează că sunt sultani, episcopi, împăraţi. Tot aşa, nu ducem lipsă azi de fiinţe puerile care „vor să fie clasici", nimic mai puţin. Afirmaţie prin care nu ştiu bine dacă vor să spună că doresc să imite vreun stil antic, ceea ce mi s-ar părea destul de puţin, sau, ceea ce e mai probabil, să fie clasici pentru posteritate, şi asta mi s-ar părea prea mult. „A vrea" să fii clasic e ca şi cum ai vrea să pleci la Războiul de treizeci de ani.

Şi unele, şi altele sunt posturi pe care le iau amatorii de posturi, şi nu au parte decât de nemulţumire, pentru că faptele nu li se supun. Mi-e greu să cred că cineva care nu începe prin a recunoaşte în tot dramatismul ei situaţia actuală, şi anume că nu există o artă contemporană, iar marea artă a trecutului a devenit istorică, poate izbuti să-şi facă poziţia comodă.

ARTA ÎN PREZENT ŞI ÎN TRECUT

La urma urmelor, la fel stau lucrurile şi în politică. Instituţiile tradiţionale şi-au pierdut vigoarea şi nu mai suscită respect şi entuziasm, fără ca, pe de altă parte, să se schiţeze vreun ideal oarecare cu privire la altele posibile pentru a le înlocui pe cele supravieţuitoare.

Este, poate, o situaţie lamentabilă, penibilă, jalnică – oricum vreţi –, dar are un avantaj: că ea este realitatea. Şi faptul acesta – definirea ei – constituie unica misiune exigibilă scriitorului. Celelalte nu sunt decât lăudabile şi presupun că cea primordială a fost îndeplinită.

Se va spune însă că trecutul artistic nu trece, că arta este eternă… Da, se va spune, dar…

El Sol, iunie 1925

II

Se vorbeşte adesea despre eternitatea operei de artă. Dacă prin aceasta s-ar urmări să se spună că crearea şi savurarea ei includ năzuinţa ca valoarea ei să fie eternă, n-ar fi nimica de obiectat. Fapt e însă opera de artă îmbătrâneşte şi se descompune mai degrabă ca valoare estetică decât ca valoare materială. Se întâmplă la fel ca în

experienţele amoroase. Orice iubire jură la un moment dat pe propria-i veşnicie. Dar acest moment, cu eternitatea sa năzuită, trece; îl vedem căzând în torentul timpului, agitându-şi braţele de naufragiat, înecându-se în trecut. Pentru că asta e trecutul: un naufragiu, o submersie în adânc. Chinezii numesc moartea „alergare la râu”. Prezentul e o suprafaţă aproape fără densitate. Adâncul este trecutul alcătuit din prezenturi nenumărate, unele peste altele, comprimate. Cu delicateţe, grecii numeau moartea „a te duce cu cei mai mulţi”.

Dacă o operă de artă, un tablou, bunăoară, ar consta numai în ceea ce înfăţişează pânza, ar fi posibil să devină etern, deşi nu şi-ar asigura şi dăinuirea materială. Dar asta este: tabloul nu se termină odată cu rama sa. Mai mult încă: din organismul complet al unui tablou pe pânză nu se găseşte decât o parte minimă. Şi ceva analog am putea spune despre o poezie.

În primul moment nu se înţelege bine cum de pot exista porţiuni esenţiale dintr-un tablou în afara lui. Şi, cu toate acestea, aşa este. Orice tablou este pictat pornind de la o serie de convenţii şi supoziţii care se consideră ştiute. Pictorul nu transmite pânzei tot ceea ce, în sinea lui, a contribuit la producerea ei. Dimpotrivă, el elimină din ea datele fundamentale, care sunt ideile, preferinţele, convingerile estetice şi cosmice pe care se întemeiază în mod generic individualitatea acelui tablou. Cu penelul pune în evidenţă tocmai ceea ce nu este „un lucru ştiut” pentru contemporanii săi. Restul îl suprimă sau, cel puţin, îl schiţează fără să insiste.

La fel, când vorbim cu cineva, ne ferim să enunţăm toate supoziţiile elementare fără de care ceea ce spunem ar fi lipsit de sens. Exprimăm doar ceea ce e relativ nou, diferenţialul, presupunând că restul va fi pus în chip automat de către ascultător.

Ei bine, acea convenţie, acel sistem de supoziţii valabile în fiecare epocă se schimbă cu timpul. Până şi în cele trei generaţii ce convieţuiesc în cadrul oricărei date istorice, acel sistem de supoziţii cunoaşte divergenţe destul de mari. Bătrânul începe a nu-l mai înţelege pe tânăr, şi viceversa. Şi cel mai curios este că ceea ce e ininteligibil pentru unii este întâmplător ceea ce e cel mai evident pentru ceilalţi. Un bătrân liberal nu concepe că tinerii pot trăi fără libertate şi e uimit mai cu seamă de faptul că ei nu se simt obligaţi să-şi argumenteze nonliberalismul. Totodată însă tânărul nu înţelege entuziasmul extravagant al bătrânului pentru principiul liberal, care

lui i se pare ceva simpatic şi chiar dezirabil, dar incapabil să stârnească fervoarea, aşa cum se întâmplă cu teorema lui Pitagora sau cu vaccinul, în fapt, nici liberalul, nici neliberalul nu sunt din raţiuni precise ceea ce sunt. Nimic profund şi evident nu ia naştere şi nu trăieşte din raţiuni. Se argumentează ceea ce e dubios, ceea ce e probabil, ceea ce nu credem pe de-a-ntregul.

Cu cât mai profund şi mai elementar este un ingredient al convingerii noastre, cu atât mai puţin ne preocupăm de el şi, în fapt, nici măcar nu-l percepem. Ne ducem viaţa pe temeiul lui, el constituie baza tuturor actelor şi ideilor noastre. Tocmai de aceea, el rămâne în afara noastră, aşa cum în afara noastră

se află palma de pământ pe care călcăm, unica pe care n-o putem vedea şi pe care pictorul peisagist nu o poate transpune pe pânza sa.

Existenţa acestui sol şi subsol spiritual dedesubtul operei de artă ne este revelată anume când în faţa unui tablou rămânem perplecşi din pricină că nu-l înţelegem. Acum treizeci de ani exact asta se întâmplă cu pânzele lui EI Greco. Se înălţau ca o coastă cu faleze verticale, unde era cu neputinţă să debarci. Între ele şi spectator părea a se căsca un abis şi totuşi tabloul li se deschidea larg în faţa ochilor ca oricare altul. Atunci îţi dădeai seama că dincolo de el, tăcute, neexprimate, subterane, stăruiau supoziţiile în temeiul cărora picta EI Greco.

Ceea ce însă la EI Greco dobândeşte un caracter extrem – o-pera lui EI Greco are, efectiv, o dimensiune teratologică – se întâmplă în cazul oricărei opere din trecut. Şi numai cine nu are o sensibilitate rafinată, numai cine nu ştie pe ce lume se află crede că poate pricepe fără niciun efort special ce înseamnă o creaţie veche. Anevoioasa îndeletnicire a istoricului, a filosofului constă tocmai în reconstruirea sistemului latent de supoziţii şi convingeri din care au emanat operele tuturor timpurilor.

Nu o chestiune de gusturi ne îndeamnă, aşadar, să separăm întreaga artă din trecut de arta în sensul prezentului. Sunt două lucruri şi două emoţii ce par identice la prima vedere, dar care, la o sumară analiză, se dovedesc total diferite pentru cine nu face toate pisicile sure. Savurarea artei vechi nu este directă, ci ironică; vreau să spun că între tabloul din trecut şi noi înşine intercalăm viaţa epocii în care a

fost produs, pe omul contemporan cu ea. Ne strămutăm din supoziţiile noastre în cele ale altora, simulându-ne o personalitate străină, prin intermediul căreia savurăm vechea frumuseţe. Această dublă personalitate este caracteristică pentru orice stare de spirit ironică. Iar dacă vom aprofunda ceva mai mult analiza acelei savurări arheologice, vom vedea că nu degustăm opera însăşi, ci viaţa în mijlocul căreia a fost creată şi al cărei simptom exemplar este sau, ca să fim mai exacţi, opera învăluită în atmosfera sa vitală. Faptul apare întru totul limpede când este vorba de un tablou primitiv, însuşi numele de „primitiv" indică duioşia ironică pe care o simţim în faţa sufletului autorului, mai puţin complex decât al nostru. Ne delectează să savurăm acel mod de existenţă mai simplu, mai lesne de cuprins dintr-o privire decât viaţa noastră, atât de vastă, atât de greu de domesticit, încât ne inundă şi ne târăşte, ne domină în loc s-o dominăm noi pe ea. Situaţia psihică este similară cu aceea care se iveşte când contemplăm un copil. Nici copilul nu este o fiinţă actuală: copilul este viitor. Şi, tocmai de aceea, nu e posibilă o relaţie directă cu el, ci, în mod automat, ne facem un pic copii, până într-atâta – se va fi observat –, încât tindem, ridicol, dar nedeliberat, să le imităm vorbirea şi gânguritul, ajungând să ne subţiem vocea în virtutea mimetismului inconştient.

Ar fi insuficient să opunem celor spuse observaţia că în vechea pictură există valori plastice străine de temporalitate, susceptibile de a fi savurate ca nişte calităţi actuale. Este ciudată înverşunarea unor artişti şi a unor amatori de a rezerva câte o porţiune din opera picturală pentru retina pură, eliberând-o de complicaţia sa cu spiritul, cu ceea ce numesc literatură sau filosofie!

Şi, într-adevăr, literatura sau filosofia sunt lucruri foarte diferite de plastică; dar tustrele sunt iremisibil spirit şi se găsesc supuse complicaţiilor acestuia. Este, aşadar, zadarnică încercarea de a-ţi face lucrurile mai simple şi mai uşor de mânuit, pe măsura propriei simplităţi. Nu există retină pură, nu există valori plastice absolute. Toate acestea aparţin unui stil anume, sunt raportabile la el, iar un stil este rodul unui sistem de convingeri vii. Dar, în orice caz, acele valori cu presupusă valabilitate actuală sunt parcele minime din opera veche pe care le desprindem în chip silnic de rest, pentru a le afirma singure, lăsându-le în al doilea plan pe celelalte. Ar fi interesant să punem în evidenţă, cu oarecare sinceritate, ce anume din acele tablouri faimoase pare frumuseţe intactă şi durabilă. Puţinătatea elementelor

de-marcate ar contrasta atât de brutal cu faima operei, încât ar fi cel mai bun mod de a mi se da dreptate.

Dacă merită cât de cât osteneala de a te fi născut în această epocă a noastră, atât de aspră şi nesigură, este tocmai pentru că în Europa se iveşte aspiraţia de a trăi fără vorbe mari, mai

ARTA ÎN PREZENT ŞI ÎN TRECUT

bine zis a nu trăi *din* vorbe mari. Povestea că arta este eternă şi vorbăria cu cele o sută de cele mai bune cărţi, cele o sută de cele mai bune picturi etc. sunt lucruri pentru bunele timpuri trecute, când burghezii credeau că e de datoria lor să se ocupe de arte şi litere. Acuma, când se vede tot mai mult în cât de mare măsură arta nu e ceva „serios", ci mai degrabă un joc fin lipsit de patetism şi solemnitate, căruia nu trebuie să i se consacre decât cei cu adevărat pasionaţi, cei care se complac în peripeţiile şi dificultăţile ei superflue şi se supun respectării stricte a regulilor sale, polilogia cu eternitatea artei nu poate aduce nicio satisfacţie şi nicio clarificare. Eternitatea artei nu este o propoziţie fermă la adăpostul căreia ne-am putea refugia. Să-i lăsăm, dar, pe sacerdoţi, nu foarte siguri de existenţa zeităţilor lor, să şi le învăluie în ceţurile teribile ale marilor epitete patetice. Arta nu are nevoie de nimic din toate acestea, ci doar de amiază, de vreme limpede, de conversaţie transparentă, de precizie şi de un pic de voie bună.

Vocabula „artă" trebuie conjugată. La prezent, ea semnifică un anumit lucru, iar la trecut ceva cu totul diferit. Nu se pune problema de a-i tăgădui artei trecute niciunul din farmecele sale. Ele îi sunt conservate integral, dar, în pofida tuturor a, ea rămâne situată într-o dimensiune spectrală, fără contact nemijlocit cu viaţa noastră, pusă parcă între paranteze şi virtualizată. Şi dacă, în primul moment, lucrul acesta pare o pierdere pe care o suferim, este pentru că nu se observă uriaşul câştig pe care-l obţinem în acelaşi timp. Acelaşi gest cu care îndepărtăm din relaţiile noastre actuale trecutul, îl face pe acesta să renască tocmai ca trecut. În locul unei singure dimensiuni în care facem să ne alunece viaţa – prezentul –, avem acuma două, precis diferenţiate, nu doar în idee, ci şi în simţire. Plăcerea umană se amplifică enorm când sensibilitatea istorică ajunge la maturitate. Atâta timp cât s-a crezut că cei vechi şi cei actuali suntem unii şi aceiaşi, peisajul era de o mare monotonie. Acum, existenţa dobândeşte o imensă varietate de planuri, se aprofundează, cu adânci perspective, şi fiecare epocă trecută constituie o aventură nouă. Cu condiţia de a şti să

privim depărtarea de la distanţă, fără miopie, fără a contamina prezentul cu trecutul.

Voluptăţii pur estetice, care nu poate funcţiona decât în termeni de actualitate, i se adaugă azi formidabila voluptate istorică ce-şi amenajează iatacul nupţial în toate curbele cronologiei. Aceasta e veritabila *volupte nouvelle* pe care o căuta în tinereţe bietul Pierre Louys.

Nu e, aşadar, niciun motiv de supărare din pricina tuturor afirmaţiilor mele, ci mai degrabă se cade să ne dilatăm niţel capetele pentru a le ajusta la amplitudinea problemelor. Este iluzoriu să credem că situaţia artistică de astăzi – sau din oricare epocă – depinde numai de factori estetici. În iubirile şi urile care ţin de artă intervine tot restul condiţiilor spirituale ale vremii. Astfel, la noua noastră distanţă faţă de trecut colaborează instaurarea plenară a simţului istoric, germinând în zone ale sufletului străine de artă.

Vedem din munte numai acea parte a lui care se ridică deasupra nivelului mării şi uităm că mult mai mult este pământul acumulat sub el. Astfel, tabloul prezintă doar acea porţiune din el însuşi care se înalţă peste nivelul convenţiilor epocii sale. Îşi prezintă doar faţa: torsul rămâne submers în torentul temporal care-l târăşte vertiginos către nefiinţă.

Nu este, aşadar, o chestiune de gusturi. Cine nu-l simte, de la bun început, pe Velázquez ca pe un anacronism, cine nu-l apreciază tocmai pentru că este un anacronism, este incapabil de sacramente estetice. Cu asta nu pretind să spun că distanţa spirituală dintre vechii artişti şi noi înşine ar fi totdeauna aceeaşi. Velázquez este, pesemne, unul din pictorii cei mai puţin arheologici. Dar dacă am cerceta din ce anume motive, s-ar dovedi poate că faptul provine din defectele, iar nu din virtuţile lui. Plăcerea pe care ne-o stârneşte arta veche este mai mult o savurare a vitalului decât a esteticului, întocmai cum în faţa operei contemporane simţim mai mult esteticul decât vitalul.

Această gravă disociere dintre trecut şi prezent nu e, desigur, un monopol al artei. Este, mai curând, faptul general al epocii noastre şi suspiciunea, mai mult sau mai puţin confuză, pe care o generează frământarea specifică a vieţii în aceşti ani. Simţim că, deodată, noi, oamenii actuali, am rămas singuri pe pământ, că morţii n-au murit în glumă, ci de-a binelea, că ei nu ne mai

pot ajuta. Restul spiritului tradiţional s-a evaporat. Modelele, normele, tiparele nu ne sunt de folos. Trebuie să ne rezolvăm problemele fără nicio colaborare activă a trecutului, în plin actualism – indiferent dacă ele ţin de artă, de ştiinţă sau de politică. Europeanul este singur, fără morţii va alături de el; asemeni lui Peter Schlemihl, el şi-a pierdut umbră. Asta se întâmplă mereu când vine amiaza.

*E*I *Sol*, *17* iunie 1925

[ADEVĂRUL NU E SIMPLU]

Organizatorii acestei Expoziţii au vrut, cu prilejul închiderii ei, ca eu să rostesc câteva cuvinte de rămas-bun şi să exprim mulţumirile cuvenite artiştilor care şi-au trimis pânzele din Catalonia la Madrid. Nu înţeleg prea bine de ce trebuie să fiu însărcinat cu acest oficiu de politeţe faţă de nişte pictori tocmai eu, unul din oamenii ce au cele mai puţine legături cu arta picturală din care, printr-o ciudată retrocesie, înţeleg pe zi ce trece tot mai puţin. Fapt este că am acceptat invitaţia îndemnat, pesemne, de o simpatie personală faţă de Catalonia care, la ceasul venirii mele pe lume, mi-a trimis un nume de familie mediteranean, lăsându-mă pentru totdeauna mituit – sau poate din motivul foarte simplu că bărbatului îi este mai uşor să zică „da" decât să zică „nu", invers decât femeii. Ca să zicem „nu" cu oarecare bună-cuviinţă trebuie să ne străduim a furniza motive. Femeia, în schimb, se crede obligată să şi le expună tocmai când e dispusă a fi binevoitoare. Până şi în asemenea detalii, sexele se opun şi se completează.

Expoziţia Artiştilor Catalani la care am asistat zilele acestea nu pretindea să reunească exemple din toată pictura care se produce astăzi în Catalonia, ci numai din manierele cele mai recente. Este o expoziţie a Artei noi sau, dacă denumirea aceasta nemulţumeşte, a artei tinerilor. Or, acest fapt îi conferă un anumit caracter dramatic şi oarecum periculos pe care nu-l au de obicei expoziţiile consacrate unor stiluri mai vechi. O expo

1 [Scriere postumă. Textul provine dintr-o ciornă manuscrisă a unui discurs de închidere cu ocazia menţionată. Evenimentul a avut loc la 31 ianuarie 1926.]

ziţie de artă tânără este expoziţie în ambele sensuri ale cuvântului. Tânărul care expune se expune. Publicul şi bună parte din critică adoptă faţă de el o atitudine insolită: îi arată dinţii, gata, nu se ştie bine, să muşte sau să râdă în hohote. Opera lui nu pare pur şi

simplu o operă proastă, ci o crimă sau o nebunie. Cu o rară împătimire, ca şi cum ar fi vorba de o trădare a principiilor pe care se întemeiază societatea, în jurul pânzei mute spumegă urile şi irascibilităţile, urlă gâtlejurile şi, ca o dar-dă, trece şuierând insulta.

Oricărei persoane bine crescute o asemenea atitudine îi va apărea suspectă. Îl suspectăm pe oricine, în materie de artă, urlă şi cade în frenezie. Aşa cum spunea Leonardo, *dove* şi *grida non e vera scienza*.

De ce oare să nu ne mulţumim, în faţa noilor opere de artă, să spunem că nu ne plac? Dintr-un motiv foarte simplu, dintr-un motiv ce vizează însăşi esenţa acestor stiluri juvenile. Există două maniere de a nu agrea un tablou: una dintre ele constă în aceea că, după ce-l contemplăm, după ce-i pătrundem întregul conţinut, după ce-i luăm integral în posesie spirituală conţinutul, tabloul ni se pare prost şi ne dăm seama cu limpezime de ce anume e prost. Atunci îl repudiem: înainte nu-l stăpânisem, ne aflam deasupra operei şi, ca atare, eram liniştiţi. Dar în alte împrejurări, tabloul nu ne place pur şi simplu pentru că nu-l înţelegem, nu izbutim să-i pătrundem sensul – opera ne rămâne exterioară, neîmblânzită, străină, inexpugnabilă –, rămâne deasupra noastră, umilindu-ne. Judecata noastră negativă nu are temei, nici evidenţă: nu ştim de ce anume e proastă opera şi, calificând-o astfel, nu facem decât să ne apărăm de ea, iritaţi. Judecata care e mai mult decât judecată devine insultă, iar vidul pe care-l lasă-n ea raţiunea se umple de patimă. Asta li se întâmplă multor persoane cu pictura şi poezia pe care le produc noile generaţii: dacă nu le plac, motivul nu e pur şi simplu că nu le place, ci că nu le înţeleg.

La ce bun să vorbim, aşadar, de alte chestiuni referitoare la arta cea mai recentă când încă din prag dăm de acest fapt atât de primar, atât de grosier şi de frapant – că nu o înţelegem?

Faptul e destul de scandalos: pe de o parte, cvasitotalitatea artiştilor noi din toată lumea îşi închină energiile, îşi consacră viaţa ca să elaboreze tablouri şi poeme pe care lumea nu le înţelege; pe de altă parte, lumea, şi nu una oarecare, ci aceea care e preocupată să frecventeze expoziţiile şi să citească noi cărţi, constată că nu înţelege…

Înainte de toate, cum adică nu înţelegem o operă de artă? Se poate întâmpla oare ca, atunci când trecem iute şi tangenţial pe lângă o pânză pictată, aceasta să se năpustească asupra noastră şi să ne încredinţeze secretul ei? Există, fără îndoială, tablouri cu care se

petrece aşa ceva, dar nimeni nu va vedea aici un simptom obligatoriu de perfecţiune. Alte tablouri aparţinând artei vechi ne pretind ceva mai mult: pentru a ne bucura de ele, e nevoie să le privim pe îndelete, să le vedem foarte bine. Pictorul romantic Feuerbach[1] spunea că pentru a vedea bine un tablou sunt necesare multe lucruri, cel dintâi fiind… un scaun pe care să şezi în faţa lui. Există, aşadar, un plus şi un minus de facilitate în înţelegerea unei opere de artă care nu-i afectează câtuşi de puţin valoarea, iar facilitatea respectivă depinde uneori de tablou, dar alteori de noi înșine: nu ne găseam în stare de har ca să primim harul operei sau n-am făcut efortul necesar. Ar fi de tot hazul ca întreaga producţie artistică să fie obligată să se coboare la nivelul ceasurilor noastre celor mai neinspirate! Pare firesc ca, în loc să-i pretindem frumuseţii să coboare până la noi, să-i facem noi cinstea de-a năzui către ea.

Este, aşadar, o eroare a considera facilitatea ca un atribut esenţial al artei ilustre: este la fel de fals ca şi vechea deviză *simplex sigillum veri*, adevărul e simplu. Tocmai adevărurile cele mai exemplare, şi anume cele ale matematicii superioare, sunt de-o complicaţie atroce.

Cum se explică deci că ne surprinde existenţa unei arte greu de înţeles? Fiindcă avem năravuri proaste: venim dintr-un

1 Anselm Feuerbach (1829 – 1880), pictor german, s-a format la Düsseldorf, München, Anvers şi Paris, din 1857 a trăit la Roma; teme mitologice tratate monumental, într-o atmosferă melancolic eroică. Tatăl filosofului Ludwig Feuerbach. (*N.t.*)

secol care s-a caracterizat în totul prin triumful popularităţii. Arta secolului al XIX-lea a fost una dintre cele mai facile din toate timpurile. Poate pentru că în ea s-a căutat nivelul uman cel mai de jos, etajul inferior care ne este comun tuturora. O eroare de perspectivă ne-a făcut să credem că totdeauna arta bună a fost la fel de evidentă, trivială şi accesibilă precum cea a ultimei sute de ani. Adevărul e însă contrariul: arta a fost de obicei întotdeauna dificilă şi a pretins sacrificii şi eforturi şi smerenie din partea celui care a vrut să o savureze.

Şi să nu se spună că arta dificilă şi distantă este proprie perioadelor de decadenţă. E o nerozie. Poezia europeană începe cu *Iliada*. Ei bine, poate crede cineva că poporul din Atena a înţeles vreodată fără enorme dificultăţi ilustrul poem? Şi nu-l înţelegea uşor şi

pentru că nu pricepea nici limba în care era compus și care nu era dialectul atic. Mi se va spune însă că cel puţin poporul în al cărui idiom s-a alcătuit *Iliada* o va fi înţeles cu uşurinţă. Şi eu voi răspunde că limba *Iliadei* n-a vorbit-o niciun popor, ci era – să se noteze bine – un limbaj inventat de către poeţii epici din Ionia. Spuneţi-mi, rogu-vă, ce de ocări nu s-ar abate azi pe capul unui poet care s-ar distanţa de public până acolo încât ar inventa pentru sine și pentru scopurile sale un idiom privat în care să-și dăltuiască poezia!

Nu sunt eu cel chemat să judec – și nici nu cred că asemenea sentinţe ar avea mare însemnătate – dacă noile gesturi artistice sunt judicioase sau neavenite, dar ceea ce mi se pare evident este că avem obligaţia de-a le înţelege. Multă vreme critica a făcut aluzie la public, făcându-l să creadă că faţă de artă ar avea toate drepturile, dar nicio obligaţie, astfel obţinându-se numai slăbirea aptitudinii lui de a degusta orice frumuseţe neaşteptată. Nu înţeleg cum oare cel ce merge într-o expoziţie se complace în a găsi acolo tablouri asemănătoare cu acelea pe care le-a mai văzut de nenumărate ori și nu pretinde mai degrabă ca simezele să-i propună lucruri intacte de pe continente abia născute. Poate avea arta o mai înaltă misiune în viaţă decât aceea de a ne permite o evadare vizuală din cotidian, din ceea ce suntem de mult și știm de mult? Poate ceea ce valorează cel mai mult în om este instinctul de explorare: năzuinţa de fugă ce-l îndeamnă să evadeze din sine însuşi, obscura neliniște care-l asaltează, ca pe o pasăre migratoare atrasă de orice palpit al zărilor. Cineva a spus că a trăi înseamnă a vrea să trăiești și mai mult, poftă de amplificare, o nemulţumire difuză și fără tristeţe, divină nemulţumire care seamănă cu o dragoste fără o fiinţă iubită și ca o durere pe care o simţim în mădularele pe care nu le-avem.

Să căutăm a stârni în sufletele apropiate aceste impulsuri migratoare. Goethe spunea că cine vrea să-l înţeleagă pe poet trebuie să se strămute pe tărâmul poetului. Recomandarea este mai ingenioasă decât pare la prima vedere și se potrivește tuturor artelor.

Să luăm aminte că ceea ce vedem dintr-un tablou sau auzim dintr-un poem nu este nici tot tabloul, nici poemul integral. La fel, ceea ce vedem dintr-un munte este doar porţiunea care se înalţă deasupra orizontului; pământul rămas dedesubt și care ţine în palmă lanţul muntos rămâne ascuns, nu contăm pe el, tocmai pentru că el ne susţine deopotrivă pe noi și peisajul.

Or, nu există niciun tablou pictat în absolut. Orice tablou este pictat pornind de la anume presupoziţii, intenţii, preferinţe şi convenţii care, tocmai de aceea, rămân în afara lui, ca şevaletul, rama şi pânza însăşi. Motivele acestei stări de lucruri sunt numeroase, iar unul, mai presus de orice, foarte clar: numărul calităţilor frumoase, al valorilor estetice existent este literalmente infinit. Fiecare operă de artă nu le poate însă realiza decât pe unele şi e obligatoriu ca fiecare epocă, fiecare grup de artişti, fiecare artist în parte să selecţioneze din acea bogăţie nesfârşită un mic repertoriu de delicii pentru a le instala în opera sa. Repausului îi este inerentă o graţie netransferabilă, dar şi mişcarea şi-o posedă pe a sa. Când creezi, e neapărat necesar să te decizi în favoarea unuia sau altuia şi să faci o artă statică sau o artă dinamică. Această decizie se realizează în chip obscur în cugetul artistului. Dacă, deprinşi cu un stil dinamic, ajungem în faţa unui tablou care se bazează pe repaus, vom tinde să căutăm în el mişcarea pe care nu o are şi, observându-i absenţa, vom trăi o impresie de eşec. Numai hazardul sau cuvântul bine ţintit al altcuiva ne va pune pe urmele graţiei diferite pe care o urmăreşte tabloul acela. Abia după ce vom fi identificat presupoziţia care-l inspiră, abia atunci îl vom fi înţeles. Fiecare stil nu e altceva decât un sistem de preferinţe ascunse şi trebuie să coborâm până la el, trebuie să emigrăm până în acest tărâm de dincolo dacă vrem să înţelegem opera de artă. Nu încape nicio îndoială, fiecare stil îşi are parola, secretul său. După ce am pătruns în el, secretul este pe toate buzele şi nu mai pare a fi secret. Dar orice inovaţie în materie de artă începe prin a fi secretul câtorva inşi, el se propagă abia în timp şi se vântură până ce devine banal. După judecata mea, rolul criticii trebuie să fie tocmai acesta: a revela sistemul de preferinţe care acţionează în subsolul oricărui nou stil. De celălalt, a judeca dacă o operă este mai bună sau mai proastă, s-ar putea dispensa: nu judecător, ci intermediar. Criticul trebuie să pregătească privirea spectatorului pentru opera autorului. Cu câteva nobile excepţii, simt lipsa acestei uzanţe în critica spaniolă şi tocmai acestui fapt i se datorează în bună măsură scandaloasa neînţelegere a artei noi.

Dacă intenţia şi prilejul de a vă adresa acum cuvântul n-ar fi pur ornamentale şi n-ar urmări altceva decât să pună un semn de respect afectuos pe despărţirea de aceşti pictori din Catalonia, momentul ar fi numai bun spre a încerca definirea noilor stiluri, excavând sub operele

tinere pentru a le găsi sistemul latent de preferinţe. Dar mi-am făgăduit doar să glisez pe orice materie care ar pretinde o lungă dezvoltare şi, în plus, m-aş expune, cum mi s-a mai şi întâmplat, riscului ca, definindu-i pe unii artişti, ei să nu se recunoască în definiţia mea.

Ajungem astfel la o problemă inversă în raport cu cea anterioară. Dacă spectatorul şi criticul nu înţeleg uneori opera artistului, alteori se întâmplă că artistul nu înţelege definiţia pe care i-o dă criticul. Deseori va putea să aibă dreptate, dar nu e obligatoriu să aibă. Există o împrejurare ce va părea o mojicie, dar care, spusă cu un grăunte de sare, este negreşit sigură. Artistul crede că-şi înţelege opera mai bine ca oricine, şi nu e adevărat. Creaţia artistică este, în măsura în care e creaţie, o misterioasă lucrare inconştientă. Pictorul dă tablouri aşa cum mărul dă mere. În general, artistul are o foarte redusă înţelegere a artei şi, în consecinţă, a propriei sale arte în special. Se pricepe, evident, la tehnica profesiei sale, dar tehnica artei nu este arta şi, în plus, el se pricepe practic numai la această tehnică. Mai bine decât că o înţelege s-ar putea spune că o ştie. Definirea unui stil reprezintă o îndeletnicire analitică, impunând o mare rigoare în concepte, o tehnică specială câtuşi de puţin asemănătoare cu cea a mânuirii penelelor. A te pricepe la pictură nu înseamnă a şti să pictezi, înseamnă a şti alte multe lucruri. Mărul nu se pricepe la botanică. Am spus mojicia aceasta fără gândul – fireşte – ca s-o accepte pictorii, care nu-şi dau seama că bunul amator de estetică obişnuieşte a suferi şi a tăcea intens când îi aude vorbind despre arta lor.

Artistul nu se cunoaşte de obicei pe sine şi nu pătrunde aproape niciodată în hruba magică unde-i dospeşte imaginaţia. Deseori el îşi ignoră şi propriile supoziţii. Doctrina după care opera de artă iese la suprafaţă dintr-un subsol de convenţii secrete, de preferinţe ascunse nu are de ce să provoace mirare. Tot ceea ce este viu procedează la fel. Fiecare bărbat, fiecare femeie pe care-i întâlnim trăiesc, în definitiv, de pe urma anumitor apetituri radicale, a anumitor predilecţii profunde, atât de fundamentale pentru ei, încât nici măcar nu le mai observă, deoarece ele sunt însăşi existenţa lor. Dacă vă uitaţi adânc în aproapele, veţi găsi totdeauna un ultim resort de care îi atârnă tot mecanismul vital: o dorinţă, o ambiţie, un entuziasm, o ură care-i centrează persoana, ceva în care şi-a investit întreaga viaţa. Orice face şi gândeşte face impulsionat în ultimă instanţă de acel arc energic ce-i

tensionează întregul destin. Şi puţini sunt cei capabili să coboare în acea subterană din sinea lor şi să vadă cu limpezime zvâcnetul acelei dorinţe primare din care-i izvorăşte integral biografia. Cu excepţia orhideelor, fiice ale văzduhului, rădăcina e totdeauna subterană.

Şi iată un motiv în plus ca să frecventăm aceste expoziţii de artă tânără. Considerând faptul în ansamblu, e neîndoios că unui nou stil artistic îi corespunde un resort vital distinct. Dacă vom izbuti să-l vedem limpede, vom putea în chip verosimil să descoperim noul mod de a simţi viaţa pe care o aduc generaţiile nou venite. Şi merită osteneala s-o facem, deoarece în Europa vine o conjunctură teribilă, o epocă de criză profundă în care oricât de mare ar fi perspicacitatea, tot puţină va fi. Şi dacă arta acestor tineri e problematică, putem paria fără ezitare că toată viaţa Europei se va îneca în problematism.

Este nevoie ca toată lumea să fie vigilentă, deoarece totul, totul urmează a fi pus sub semnul întrebării – în artă, în ştiinţă, în politică deopotrivă. În loc să ne mâhnească, aceasta ar trebui să ne incite, întrucât e un semn că viaţa sparge vechile structuri anchilozate, musteşte şi se revarsă liberă către noi organizări. Mai cu seamă în Spania – rasă mai puţin obosită, cu mai puţine vicii, mai puţin epuizată – poate datorită lâncezelii ei de două veacuri, încep a fi posibile lucruri mai bune. Dar în acest scop este necesar ca peninsula întreagă să fie dispusă a-şi da maximum de energie, să izbutească a-şi intra în *formă*, cum zic sportivii. Se cuvine ca toate varietăţile peninsulare să intre în activitate şi în erupţie: catalani şi asturieni, castilieni, andaluzi şi basci: între ele să aibă loc cele mai vivace schimburi şi curente, confluenţe şi dispute. De toate avem nevoie în marea lucrare pe care trebuie s-o ducem la bun sfârşit în faţa lumii – s-o spunem cu fervoare, dar fără patriotism deşert – marea lucrare constă în făurirea noii bucurii spaniole.

Revista de Occidente, mai 1976

CUPRINS

CUPRINS

Apărut 2000 BUCUREŞTI – ROMÂNIA
Tiparul executat sub comanda nr. 368
Compania Naţională a Imprimeriilor
„CORESI” S.A. Bucureşti
ROMÂNIA

Dezumanizarea artei (1925) e una dintre cele mai cunoscute şi influente cărţi ale filosofului spaniol. Citit corect, eseul cu acest titlu şocant se dovedeşte a fi, în primul rând, o „traducere” în termeni filosofici a postulatelor noii estetici din primele două decenii ale secolului al XX-lea, o descriere fenomenologică a avangardei spaniole din acea vreme. Analizele lui Ortega îşi menţin actualitatea şi azi, ca un manifest perpetuu împotriva osificării artei şi receptării artistice.

SORIN MĂRCULESCU

De acelaşi autor

Spania nevertebrată
Tema vremii noastre
Ce este filosofia? Ce este cunoaşterea?
Câteva lecţii de metafizică

ISBN 973 – 50 – 0102-O

Pe copertă:

ZULOAGA, *Piticul Gregorio Burdufarul*, 1907, Moscova, Muzeul de Artă Modernă